LA REVUE DE

TEHERAN

ISSN 2008-1936

MENSUEL CULTUREL IRANIEN EN LANGUE FRANÇAISE

N° 69, Août 2011, 6e ANNEE
2000 TOMANS
5 €



De Paris à Téhéran,
le musée d'art et ses évolutions

www.teheran.ir



La Revue de Téhéran

affiliée au groupe
de presse Ettelaat

Direction
Mohammad-Javad Mohammadi

Rédaction en chef
Amélie Neuve-Eglise

Secrétariat de rédaction
Arefeh Hedjazi

Rédaction
Djamileh Zia
Rouhollah Hosseini
Esfandiar Esfandi
Farzaneh Pourmazaheri
Afsaneh Pourmazaheri
Jean-Pierre Brigaudiot
Babak Ershadi
Shekufeh Owlia
Hoda Sadough
Alice Bombardier
Mahnaz Rezaï
Majid Yousefi Behzadi

Graphisme et mise en page
Monireh Borhani

Correspondants en France
Mireille Ferreira
Élodie Bernard

Correction
Béatrice Tréhard

Site Internet
Mohammad-Amin Youssefi

Adresse:
Presses Ettelaat,
Av. Naft-e Jonoubi,
Bd. Mirdamad,Téhéran, Iran
Code Postal:1549953111
Tél: +98 21 29993615
Fax: +98 21 22223404
E-mail: **mail@teheran.ir**

Recto de la couverture:
Hall d'entrée du Musée Abguineh, vue sur le jardin

Imprimé par Iran-Tchap







Premier mensuel iranien
en langue française
N° 69 - Mordâd 1390
Août 2011
Sixième année
Prix 2000 Tomans
5 €





Sommaire

www.teheran.ir

CAHIER DU MOIS

CULTURE

PATRIMOINE

* *Naghâshi-khatt, "Bismillah al-Rahmân al-Rahim"*
(Grâce au nom de Dieu, le Très-Miséricordieux, le Tout-Miséricordieux),
œuvre d'Esrâfil Shirtchi.

Le musée d'art, passage vers aujourd'hui

Jean-Pierre Brigaudiot

Avant le musée, le cabinet de curiosités

La collection d'objets, de quelque nature que ce soit, semble faire partie de l'histoire de l'humanité. Collectionner, c'est développer un intérêt focalisé, c'est choisir, c'est classer, c'est renseigner, c'est aussi partager, montrer et enseigner et en un certain sens, il s'agit d'un acte à caractère scientifique. Le musée tel que nous le connaissons trouve, dit-on, des antécédents avec les cabinets de curiosités, dont le développement remonte aux alentours de la Renaissance, et où étaient réunis des objets à priori rares, inconnus et précieux, où se côtoyaient des antiquités et des objets d'art, des objets naturels, des végétaux, des animaux et des instruments scientifiques. Si l'on considère le cabinet de curiosités comme annonçant le musée, c'est peut-être surtout en raison du désir de partage manifesté par les collectionneurs de ces curiosités; ceux-ci développaient une passion pour certains objets et en même temps étaient animés par un fort désir de les faire connaitre. Un certain nombre d'inventaires et descriptifs illustrés des objets souvent hétéroclites contenus dans ces cabinets ont été édités sous la forme de catalogues permettant la diffusion d'une réelle et qualitativement inégale connaissance. Ces cabinets de curiosités s'effacent au dix-neuvième siècle au profit des musées, institutions publiques ou privées dont le nombre va soudainement s'accroitre.

Emergence du musée d'art, parmi d'autres musées

En France, la Révolution marque un moment important où l'Etat prend en charge la constitution et l'ouverture de collections au public, celles-ci sont pour partie issues de biens saisis au clergé et à la noblesse (alors immensément riches), auxquels s'ajoutent un certain nombre de legs et donations. Le Palais du Louvre apparait en tant que musée en 1793. Dès le début du XIXe siècle, toujours sous l'impulsion de la Révolution, les villes de quelque importance, préfectures et sous-préfectures, vont se doter de musées des beaux-arts construits à cet usage ou de musées installés dans des bâtiments existants, tels des châteaux ou des hôtels particuliers, afin d'accueillir des œuvres dont les plus anciennes datent de l'Antiquité. Pour exemples de ces musées parmi d'autres, on peut citer le musée des Beaux-arts de Nancy, le musée du château de Lunéville, le Musée Girodet de Montargis. Cependant certains bâtiments historiques (donc lieux d'histoire) sont *par nature* des musées où jouent à la fois, au plan muséal, leur architecture, leurs parcs et jardins, leur mobilier, les œuvres d'art ayant appartenu aux propriétaires. Ainsi en va-t-il du château de Fontainebleau ou de celui de Versailles. Les musées d'art, ceux qui recèlent des œuvres d'art désignées comme telles, fonctionnent selon des statuts différents, quelquefois complexes car impliquant plusieurs tutelles; il s'agit par exemple de musées nationaux, de musées municipaux, ou de musées privés. Le terme *musée* est de fait assez incertain quant à ses limites, mais on peut cependant convenir que le musée se définit à travers ses missions de collectionner des œuvres, d'en acquérir de nouvelles, c'est-à-dire d'enrichir et compléter les collections, d'en assurer la conservation et la médiation vers le public par l'exposition. Ces missions qui caractérisent le musée constituent un acte pédagogique complexe permettant au public de découvrir et connaître. Evidemment la multiplicité des cas

différents les uns des autres rend la notion de musée quelque peu ambigüe; ainsi un centre d'art contemporain comme celui qui est implanté dans l'ancienne abbaye cistercienne de Beaulieu en Rouergue est un bâtiment historique en même temps qu'il expose une collection d'art moderne et organise des expositions temporaires d'art contemporain; il est donc une occurrence de musée. Les FRAC (Fonds régionaux d'art contemporain) constituent des collections d'art contemporain, financent la création d'œuvres, éditent et exposent sans pour autant être des musées. A Paris, le Palais de Tokyo, sur le site de l'ancien Musée national d'art moderne ne collectionne pas les œuvres mais les commande, les expose, les médiatise, ceci en tant que lieu expérimental de l'art. Mais aussi, le musée d'art côtoie d'autres types de musées comme par exemple le musée d'histoire, le musée des civilisations, le musée des sciences, ou une infinité de musées de ceci et cela, lesquels ne montrent pas nécessairement prioritairement des objets mais proposent plutôt des dispositifs discursifs destinés à renseigner et à enseigner. Ainsi en est-il du musée d'histoire et du musée des civilisations que l'on trouve fréquemment aux Etats-Unis et au Canada. Ces pays, en raison de leur courte histoire et du besoin des Nord-américains de se connaître et reconnaître en tant que nation, exposent moins d'objets rares et de grande


Musée des Beaux-arts de Nancy


Musée du château de Lunéville


Musée Girodet de Montargis

Le musée tel que nous le connaissons trouve, dit-on, des antécédents avec les cabinets de curiosités, dont le développement remonte aux alentours de la Renaissance, et où étaient réunis des objets à priori rares, inconnus et précieux, où se côtoyaient des antiquités et des objets d'art, des objets naturels, des végétaux, des animaux et des instruments scientifiques.


Musée Girodet de Montargis - Salle Henry de Triqueti

valeur que des objets d'usage ordinaire et surtout des documents, textes, photos, cartes géographiques, films et vidéos documentaires et pédagogiques. Ainsi par exemple, en tant que musée de civilisation, le Musée National des Indiens d'Amérique de New York (Article dans *La Revue de Téhéran*, n°61 de décembre 2010) recèle bien davantage de documents textes et de photos qu'il ne détient d'objets. Ainsi également, à Paris, la Cité Nationale de l'Histoire de l'Immigration (article dans *La Revue de Téhéran*, n°56, juillet 2010) se fonde avant tout sur des ressources documentaires, et puis un autre exemple encore avec le Musée de l'outil et de la pensée ouvrière de Troyes où des outils utilisés avant l'industrialisation des métiers ici représentés côtoient nombre photos et documents.

Passage d'un passé somnolent à un présent actif

Pour ce qui est du musée d'art, son contenu est essentiellement constitué d'objets dont l'unicité et surtout la rareté

sont essentielles. Cependant certains musées, comme le Musée National des arts décoratifs, à Paris, du fait qu'ils collectionnent et exposent des objets fonctionnels, édités le plus souvent en un nombre restreint, échappent globalement au principe de l'unicité de l'objet. Mais lorsqu'il s'agit de musées d'art au sens ancien, celui de musée des beaux-arts, c'est-à-dire collectionnant et exposant des œuvres dénuées à priori de fonctionnalité d'usage, c'est bien l'objet (d'art) unique qui fonde la collection.

Sauf quelques exceptions, jusqu'au milieu du XXe siècle, le musée d'art maintint une distance temporelle entre le moment de création des œuvres et leur acquisition et exposition. Temps de décantation, temps qui certifie une indéniable validité des œuvres. Il y a en fait tellement d'œuvres qui ont été encensées par le monde de l'art, reconnues et validées par celui-ci, qui séjournent dans les réserves des musées, sans fin ni espoir d'être jamais exposées, œuvres par exemple de peintres académiques auteurs d'une peinture pompeuse et conforme, et honorés par l'Académie! Le temps joue pour ou contre une reconnaissance des œuvres. Le musée d'art restera donc longtemps le musée des œuvres du passé où celles-ci n'entraient qu'un certain temps après la disparition de leurs auteurs. Cet écart temporel fut remis en cause à la fois par l'implosion du système académique de validation de l'art, à la fin du XIXe siècle, et par les avant-gardes du début du XXe siècle. La création des musées d'art moderne modifia les choses et permit à certains artistes d'exposer leurs œuvres de leur vivant. Ainsi est-ce dès 1919 que s'ouvrit un musée d'art moderne à Grenoble. Et il fallut attendre 1947(et la fin de la Seconde Guerre mondiale) pour que s'ouvre à Paris le Musée National d'Art Moderne, dans les bâtiments du Palais de Tokyo. A New York, le MOMA avait ouvert ses portes dès 1929.

On peut considérer que l'ouverture du Centre Pompidou-Musée National d'Art Moderne de Paris, en 1977, marque et confirme un réel tournant dans les pratiques muséographiques et dans les vocations du musée d'art. Le musée d'art est longtemps resté un lieu silencieux et peu disert, fréquenté par une élite culturelle friande des temps révolus et sans doute de ses valeurs perdues. On trouve encore aujourd'hui quelques musées de ce type, surtout en province, tel celui de Montargis (Région Centre) au charme bien désuet, dédié à Anne-

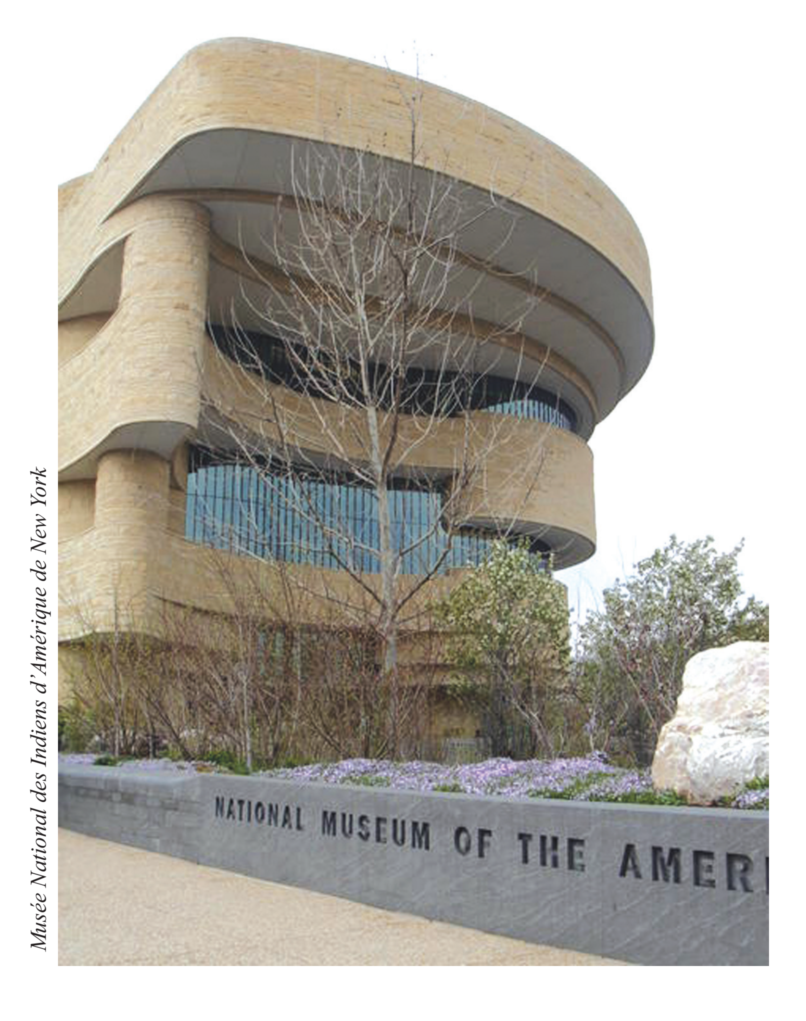
Sauf quelques exceptions, jusqu'au milieu du XXe siècle, le musée d'art maintint une distance temporelle entre le moment de création des œuvres et leur acquisition et exposition. Temps de décantation, temps qui certifie une indéniable validité des œuvres.



Palais de Tokyo, Paris

Louis Girodet-Trioson, un peintre néo-classique du XIXe siècle, élève de Jacques-Louis David; ici le temps semble suspendu, rien d'autre qu'une enfilade de salles, quelques cartels sommaires, même pas un gardien, ni une médiation particulière, et on est à peu près assuré d'être seul à visiter le lieu.

Plusieurs facteurs contribueront à un radical changement du musée d'art, tant ancien comme le Louvre, que moderne ou contemporain. L'un de ces facteurs est l'évolution du concept d'art; jusqu'au XXe siècle inclus, l'art était défini par une instance déléguée à cette fonction, l'Académie des beaux-arts, laquelle effectuait le tri parmi les œuvres proposées par les artistes nécessairement issus eux-mêmes des écoles d'art académiques. Le Salon des refusés de 1863 marque un tournant en ce sens que les artistes vont outrepasser l'instance légitimatrice et organiser des salons alternatifs au salon officiel avec l'appui de la critique et d'un certain nombre d'amateurs, marchands et collectionneurs. Ainsi, l'art va peu à peu se définir, après que les œuvres aient été exposées, davantage selon des critères de réussite en termes de notoriété que sur un savoir-faire acquis préalablement par l'humble et long exercice du métier. L'effondrement des critères de définition *a priori* de l'art ouvrira la porte à l'inventivité coûte que coûte; dès le début du XXe siècle, les avant-gardes vont se réunir sous la bannière de la nouveauté. Et les musées d'art moderne puis d'art contemporain (globalement l'art d'aujourd'hui) vont adopter ce critère de la nouveauté jusqu'à ses extrêmes conséquences, rivalisant ainsi avec d'autres structures artistiques commerciales ou institutionnelles. Si le musée d'art moderne ou contemporain persiste à acquérir et collectionner des œuvres circulant sur la scène artistique, il va également se placer à la pointe des avant-gardes, de la nouveauté et de la mode en art et plus encore, il va devenir lieu de création par le biais de la commande faite aux artistes. Ainsi en était-il déjà avant l'ouverture du Centre Pompidou, au Musée d'art moderne de la Ville de Paris, avec l'ARC (département Animation, Recherche, Confrontation), dans l'ambiance d'un art *in process*, en devenir constant. Les nouvelles formes de l'art poussaient en ce sens avec par exemple le développement des arts éphémères comme *la performance* et *l'installation*. Ces formes d'art reposent, au moins pour



Musée National des Indiens d'Amérique de New York

une partie d'entre elles, sur le principe de l'expérience conduite à un moment donné en un lieu donné; l'installation en tant que forme d'art est le plus souvent élaborée dans un rapport à un contexte, à un lieu, et n'est pas reconductible dans un autre cadre; la performance, par essence est un moment unique et n'est par conséquent théoriquement pas reconductible (ce qui la distingue du théâtre). Tout ce qui, de l'art contemporain, entre dans la catégorie *Esthétique relationnelle* (définie par Nicolas Bourriaud) implique une dimension d'imprévu et un échange entre l'artiste et le public, échange qui s'effectue le plus souvent au présent et in situ. Ainsi voit-on comment le musée d'art contribue à définir l'art en collectionnant des objets qu'il impose comme étant des objets d'art et comment l'art, en retour, a redéfini les fonctions du musée. Le musée dont les principales missions étaient de constituer des collections, de les conserver, de les diffuser par l'exposition a vu s'ajouter ce rôle de commanditaire d'œuvres, ce qui implique le risque de commander et financer des œuvres évaluées essentiellement à travers la notoriété des artistes et sur projet, des œuvres à naître. Par exemple, en mai dernier, le Centre Pompidou Metz exposait une vaste installation in situ de Buren, l'un des artistes officiels de la seconde moitié du XXe siècle en France. L'œuvre avait été conçue exclusivement pour l'un des niveaux de ce musée et elle n'est pas un objet mais une construction praticable, un espace bâti dans l'espace du musée.

Outre cette relativement nouvelle capacité du musée d'art à commander des œuvres, un peu comme cela se faisait à la Renaissance avec les princes florentins, une évolution considérable a eu lieu. Le musée à l'ancienne montrait des œuvres de ses collections et limitait là son activité pédagogique en direction d'un public plus que clairsemé. En fait il était un temple de la connaissance destiné à des professionnels ou à des amateurs éclairés. Le tournant, que je situe à l'ouverture du Musée National d'Art Moderne, Centre Georges Pompidou – qui n'est pas seulement un musée, loin de là -, voit non seulement le musée devenir également lieu de commande et de création mais évoluer radicalement en tant que musée.



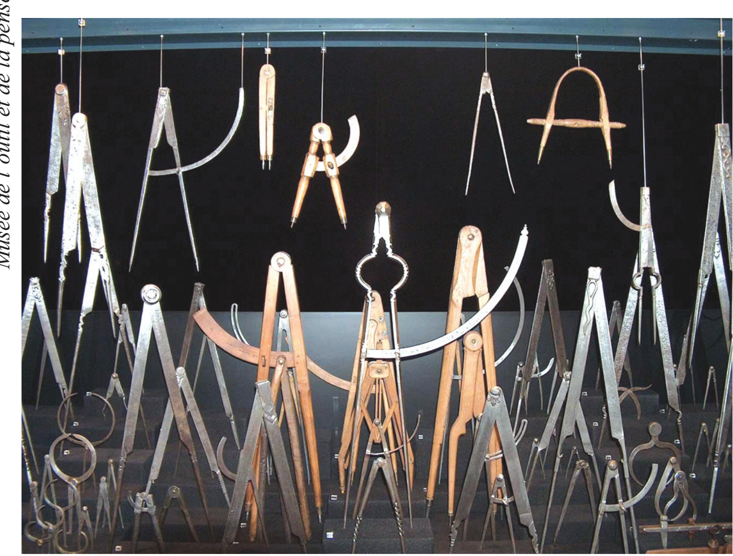
Musée National des Indiens d'Amérique de New York

Le musée dont les principales missions étaient de constituer des collections, de les conserver, de les diffuser par l'exposition a vu s'ajouter ce rôle de commanditaire d'œuvres, ce qui implique le risque de commander et financer des œuvres évaluées essentiellement à travers la notoriété des artistes et sur projet, des œuvres à naître.

Le musée comme entreprise culturelle et commerciale

Ainsi le musée d'art d'aujourd'hui est





Musée de l'outil et de la pensée ouvrière de Troyes

L'art va peu à peu se définir, après que les œuvres aient été exposées, davantage selon des critères de réussite en termes de notoriété que sur un savoir-faire acquis préalablement par l'humble et long exercice du métier. L'effondrement des critères de définition *a priori* de l'art ouvrira la porte à l'inventivité coûte que coûte; dès le début du XXe siècle, les avant-gardes vont se réunir sous la bannière de la nouveauté.

une véritable entreprise culturelle et commerciale dont les activités très diverses tournent autour de l'art. Cela se fait sur un modèle qui est devenu courant, celui d'une structure complexe où le musée est cogéré par de multiples partenaires. Ainsi un musée, comme le Louvre ou l'Orangerie, peut être sous tutelle du Ministère de la culture mais rester un établissement relativement autonome, avec statut d'Etablissement Public Administratif, partenaire d'autre part, d'acteurs comme la région, la ville, de membres donateurs et d'un mécénat d'entreprise intervenant pour soutenir des activités ponctuelles comme certaines expositions, acquisitions et actions extérieures. En France, la RMN (Réunion des musées nationaux) gère et valorise un certain nombre d'actions pour 34 musées: achats, coproductions d'expositions, scénographies de celles-ci, médiation, recherche de mécénat, éditions d'art et de catalogues, agence photographique. La RMN est un acteur extrêmement puissant du musée d'art et agit selon des modèles très opérationnels qui assurent efficacité et prospérité dans l'organisation et la budgétisation des expositions. Certaines grandes expositions, notamment en coproduction et à vocation internationale, nécessitent plusieurs années d'un travail considérable avant leur ouverture au public. Car le musée d'aujourd'hui en tant qu'entreprise dans une société capitaliste néo-libérale ne vit plus tant de subventions comme ce fut le cas autrefois; il assure ses équilibres budgétaires tant par la billetterie que par la diffusion de produits dérivés ou la location de ses espaces à des restaurants, des librairies ou encore à des manifestations plus ou moins prestigieuses comme celles de la mode. Que l'on visite le Guggenheim de Bilbao, le MOMA de New York, Pompidou Metz,

le ZKM de Karlsruhe, le Louvre ou la Fondation Maeght de Saint Paul de Vence, tous ayant des profils différents, on retrouve autour de l'activité d'exposition une multitude d'autres activités à caractère culturel et commercial: cinéma, conférences débats, ateliers scolaires, visites guidées, boutiques de souvenirs, reproductions d'œuvres, carteries et librairies, bibliothèques et vidéothèques, salles de consultation d'œuvres numérisées ou mises en ligne, réception des amis et donateurs. Le musée d'aujourd'hui n'est plus un temple silencieux et poussiéreux, il est investi au quotidien par des armées de visiteurs, le plus souvent en groupes et déjà très informés de ce qu'ils vont voir par les sites Internet. Pour ces visiteurs, la tentation est grande de dépenser bien davantage qu'un ticket d'entrée. Même un immense musée comme le Louvre, dans l'incapacité définitive de ne jamais montrer plus que des échantillons de ses gigantesques collections, a complétement évolué après sa rénovation et la construction de la fameuse pyramide. Outre les changements de politique commerciale et culturelle, ce musée d'art ancien a engagé une politique d'accueil de l'art contemporain; les artistes invités travaillent et organisent des expositions en relation avec des choix d'œuvres du patrimoine. Cela est désormais devenu une mode et ici ou là les musées d'art ancien, comme par exemple Fontainebleau organisent des expositions où l'art contemporain s'articule à l'art du passé. Au Louvre encore, un plafond a été récemment offert à peindre à un artiste vivant, CyTwombly, cela est symptomatique d'un changement d'esprit radical.

Le nombre de musées en tous genres ne cesse de croître dans le monde et il en

Le musée d'aujourd'hui en tant qu'entreprise dans une société capitaliste néo-libérale ne vit plus tant de subventions comme ce fut le cas autrefois; il assure ses équilibres budgétaires tant par la billetterie que par la diffusion de produits dérivés ou la location de ses espaces à des restaurants, des librairies ou encore à des manifestations plus ou moins prestigieuses.





Musée National des arts décoratifs, à Paris

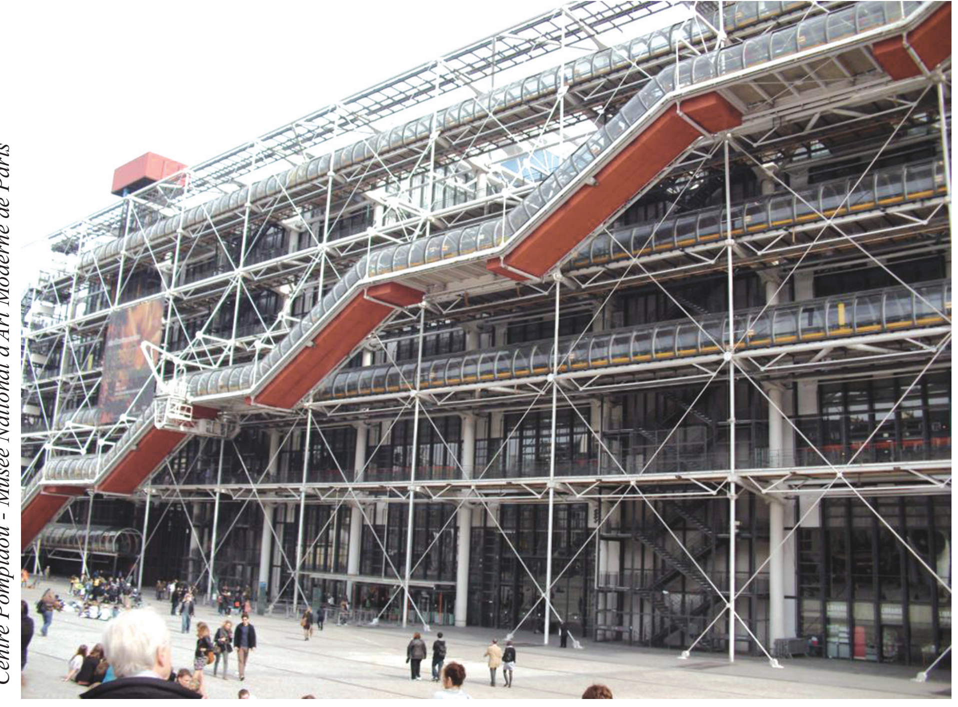


le MOMA, New York

va ainsi des musées d'art qui se construisent chaque année. Pour autant tous les musées ne sont pas de grandes réussites en tant qu'architectures destinées à accueillir l'art. A Paris, par exemple le musée du Quai Branly est bien peu propice à voir dans de bonnes conditions les collections d'art dit *premier*, alors que la fondation Maeght, ouverte en 1964, toute petite et nichée au cœur d'un jardin sur une colline,à Saint Paul de Vence, semble être le modèle idéal du lieu de rencontre avec l'art dans ses formes les plus diverses; ici l'architecture, au demeurant fort agréable, s'est réellement faite humble pour que l'art puisse s'exposer de la meilleure manière.

***

La culture diffusée par le musée est de moins en moins subventionnée mais elle est de plus en plus rentable. Le conservateur ne règne plus, seul, sur des salles désertes, il partage ses pouvoirs avec de nombreux acteurs et partenaires, des acteurs institutionnels, des scientifiques (historiens, sociologues, par exemple), des entrepreneurs en bâtiment, des scénographes, des gestionnaires en tous genres et des commerciaux. Le musée est désormais une usine culturelle qui agit au cœur de l'économie. ■



Centre Pompidou - Musée National d'Art Moderne de Paris



Centre Pompidou Metz



Fondation Maeght de Saint Paul de Vence

Les principales étapes du développement muséal en Iran

Alice Bombardier

Fin XIXème siècle: un mécénat royal qui s'institutionnalise

Dans la première moitié du XIXème siècle, Fath 'Ali Shâh Qâdjâr (1797-1834) composa des poèmes sous le nom de plume *Khâqân*, réunis dans un *Diwân* illustré par le peintre de Cour Mirzâ Bâbâ. Dans la seconde moitié du siècle, Nâssereddin Shâh Qâdjâr (1848-1896), également artiste mais aussi important collectionneur, créa pour la première fois dans le pays des cadres institutionnels au mécénat royal. Au cours de l'été 1866, un Ministère de l'Instruction Publique (*vezarat-e 'olum*), auquel les questions culturelles et artistiques ont été progressivement rattachées, a ainsi vu le jour. Certes, ce n'est qu'après la victoire des constitutionnalistes contre Mohammad-'Ali Shâh Qâdjâr en 1909 que ce ministère a joui d'une réelle marge de manœuvre.[1]



Musée des Arts Emâm 'Ali

Photo: Mireille Ferreira

Le premier musée en Iran a été également construit sur ordre de Nâssereddin Shâh en 1876. Trois ans après son premier voyage en Europe, celui-ci avait voulu consacrer un espace, au sein de son palais, à l'exposition des découvertes archéologiques et à des œuvres d'art qu'il collectionnait. Après avoir été réaménagé en 1881, cet espace muséographique est d'ailleurs devenu la salle d'audience du Shâh au sein du Palais Golestân. Toutefois, ce musée royal n'était pas accessible à la population. Ce n'est qu'avec l'inauguration du Musée archéologique Irân-e Bâstân en 1937 que ces biens culturels nationaux ont été mis à la disposition d'un plus vaste public.[2] La Bibliothèque royale, construite entre 1806 et 1816, a également été le premier sanctuaire de nombreux manuscrits, miniatures et peintures, qui ont été pour la première fois à cette époque répertoriés et classés.[3]

Après 1927: de nouvelles vitrines nationales aux découvertes archéologiques

A partir de 1927, l'Iran a été ouvert à différentes missions archéologiques étrangères et non plus



L'entrée principale du Musée archéologique Irân-e Bâstân, bâtie dans le style des voutes sassanides

seulement françaises. A cette époque, les connaissances dans le domaine de l'archéologie orientale firent un bond en avant. Entre 1931 et 1934, Ernst Hertzfeld, à la tête d'une équipe d'archéologues américains, entreprit des fouilles sur le site de Persépolis et fit des découvertes majeures: il dégagea en grande partie la porte de Xerxès ou Porte de Toutes les Nations, et mit au jour les bas-reliefs de l'escalier Est de l'Apadana.[4] Le mythe de Persépolis était né.[5] Ces découvertes ont entrainé, de la part des instances dirigeantes, un certain nombre de mesures pour le recensement, la restauration et la mise en valeur systématique de l'héritage historique de l'Iran. Différents musées ont été ouverts en province pour accueillir les nombreux fruits de ces recherches: notamment en 1935 à Qom puis à Shirâz.[6] Face au prestige que ces découvertes octroyaient au pays, le gouvernement de Rezâ Shâh Pahlavi et la Société de l'Héritage National ont dès lors cherché à tirer partie de cet héritage et prôné un retour à une 'modernité première', antérieure à celle issue des influences occidentales et de l'Antiquité gréco-romaine, dont l'existence était pressentie dans le profond réservoir de l'histoire iranienne. De cette volonté de ré-actualisation de la gloire de l'Iran antique nacquit un nouveau langage public, manifeste également dans le domaine de l'architecture.[7] Ce langage visait à rassembler et souder le peuple, à le constituer en nation face à la scène internationale. La construction du Musée Impérial d'Iran (aujourd'hui le Musée archéologique Iran-e Bâstân) à la manière du palais sassanide de Ctesiphon, est révélatrice de l'attention qui a été portée aux nouveaux musées et à leur architecture par le régime de Rezâ Shâh.

> Le premier Musée en Iran a été construit sur ordre de Nâssereddin Shâh en 1876. Trois ans après son premier voyage en Europe, celui-ci avait voulu consacrer un espace, au sein de son palais, à l'exposition des découvertes archéologiques et à des œuvres d'art qu'il collectionnait.

Il s'agissait de construire de nouveaux temples de la mémoire.

Durant la décennie 1980, la mise en place d'un nouvel écheveau institutionnel a modifié l'organisation de la culture et l'agencement des infrastructures muséales dans le pays. Toutefois, de manière générale, les institutions muséales pré-existantes à l'avènement de la République islamique ont été conservées.

Années 1970: développement économique et prestige patrimonial

A partir des années 1970, grâce aux revenus de la rente pétrolière, la reine pahlavi chargea le Premier ministre de l'époque d'acheter à l'étranger des objets d'art iraniens susceptibles de témoigner du riche passé culturel du pays ainsi que des œuvres modernes ou contemporaines d'artistes occidentaux célèbres.[8] Cela permit à la Fondation culturelle dirigée par l'impératrice, durant la décennie 1970, de créer plusieurs musées, tel à Téhéran celui du tapis, ou encore le Musée du Palais Negârestân rassemblant des œuvres de la période qâdjâre, le Musée Rezâ 'Abbâsi pour les œuvres préislamiques et islamiques, le Musée Abguineh qui héberge céramiques et verrerie, ou en province le Musée de Khorramâbâd réunissant des bronzes du Lorestân. Simultanément, la Fondation culturelle de l'impératrice orchestra la création du Musée d'Art Contemporain de Téhéran, dont la réserve fut constituée par la collection d'œuvres, achetées les années précédentes, issues de l'art occidental moderne ou contemporain (des impressionnistes à l'expressionnisme abstrait et le Pop art) ou de l'art contemporain iranien. Malgré la polémique qui a presque abouti, dans les premières années de la République islamique, à la revente de la collection d'œuvres occidentales, le Musée d'Art Contemporain de Téhéran jouit encore à l'heure actuelle de cet important prestige:



Musée de Negârestân

posséder la plus grande collection d'œuvres occidentales en dehors du monde occidental.

Années 1980: un nouvel écheveau institutionnel et muséal

Durant la décennie 1980, la mise en place d'un nouvel écheveau institutionnel a modifié l'organisation de la culture et l'agencement des infrastructures muséales dans le pays. Les musées créés précédemment furent, pour certains, démantelés, comme le Musée Negârestân, qui, fondé en 1975, fut fermé tout de suite après la Révolution. Les œuvres qu'il abritait ont été en partie transférées au Musée des Beaux-Arts de Sa'ad Abâd. Toutefois, de manière générale, les institutions muséales pré-existantes à l'avènement de la République islamique ont été conservées.

Parallèlement à ces anciennes institutions, de nouveaux réseaux muséaux ont pris forme progressivement. Il s'agit premièrement du réseau des anciens Palais impériaux[9], tel celui de Niâvarân qui est converti en Musée de la vie impériale sous les Pahlavi. Ces anciens palais, ainsi que les musées ayant trait au patrimoine ancien du pays, ont été placés sous la houlette de l'Organisation de l'Héritage culturel, de l'Artisanat et du Tourisme (*Mirâs-e farhangui*). Cet organisme a joué, depuis 1985, un rôle prépondérant dans la sauvegarde et la restauration du patrimoine artistique ou historique de l'Iran et a œuvré pour la fondation de nombreux musées. Sous son égide, un Musée de la peinture sous-verre a été par exemple créé à Téhéran en 1998. Il s'agit, deuxièmement, du réseau des musées dirigés par la Fondation des Martyrs, dont le Musée des Martyrs ouvert en 1996 à Téhéran est le plus représentatif. Par ailleurs, l'instauration, en mars 2000, de l'Académie des Arts d'Iran a entraîné l'aménagement de nouveaux espaces d'exposition, tel le Centre Saba et le Musée d'Art Contemporain de Palestine. Enfin, un des derniers musées à avoir été établi à Téhéran a été, en 2006, le Musée des Arts Emâm 'Ali. Fondé sous l'impulsion de la municipalité de la capitale, ce musée connut à ses débuts une phase d'activité brillante, avec l'organisation, en 2007, de plusieurs symposiums internationaux. ■

---

1. Nader Nasiri-Moghaddam, *L'archéologie française en Perse et les antiquités nationales (1884-1914)*, Connaissances et savoirs, Paris, 2004: chap. X.
2. Nader Nasiri-Moghaddam, *ibid*: chap. X.
3. Nader Nasiri-Moghaddam, *ibid*: chap. IX.
4. Agnès Benoit, *Art et archéologie: les civilisations du Proche-Orient ancien*, Réunion des Musées Nationaux, Paris, 1992.
5. Annemarie Schwarzenbach (1908-1942) est une femme de lettres et archéologue suisse, qui a voyagé et effectué plusieurs chantiers de fouilles en Perse, notamment auprès du Professeur Hertzfeld à Persépolis, dans les années 1930. A l'été 1935, elle tient un journal de voyage, *La mort en Perse*. Son admiration pour le site de Persépolis est sans bornes: elle y décrit une nature immense, «*surhumaine*», peuplée de vestiges, face à laquelle l'être humain est complètement insignifiant. Persépolis, dont le nom, selon elle, est «*éternel et inattaquable*», laisse dans son esprit une profonde impression. Annemarie Schwarzenbach, *La mort en Perse*, Editions Payot et Rivages, Paris, 2001, voir p.75 à 77.
6. «Les nouveaux musées», *Journal de Téhéran*, n°117, vendredi 22 novembre 1935, p.1.
7. Talinn Grigor, *Cultivated Modernity: The Society for National Heritage and Public Architecture in 20th Century Iran*, Phd at the School of Architecture, Massachusetts Institute of Technology, 2003.
8. Farah Pahlavi, *Mémoires*, XO Editions, Paris, 2003.
9. Voir le numéro 66 de *La Revue de Téhéran* consacré à ce sujet.

Le Musée national d'Iran, creuset de l'héritage culturel persan

Kiumars Derakhshân

Traduit par
Ghazâleh Ebrâhimiân



Façade du bâtiment du Musée national d'Iran réalisé par André Godard

L'un des buts du musée est de rendre accessible à tous le patrimoine historique, culturel et artistique d'une nation, à travers l'exposition ordonnée d'objets. En Iran, l'histoire du musée a ses racines dans les voyages du souverain qâdjâr Nassireddin Shâh, au cours desquels il fut impressionné par les différents aspects de la modernité qu'il avait découverts en Europe. Cette influence constitua donc le point de départ de la naissance de l'un des premiers ancêtres des musées iraniens, c'est-à-dire le site de la Citadelle Royale (*arg-e saltanati*), qui rassemblait des collections privées. L'apparition des musées en tant que véritables institutions publiques commença dans les années 1930, avec l'apparition du Musée national (*mouzeh-ye melli*).

Le Musée national d'Iran est l'un des centres les plus importants et riches dans le domaine des recherches historiques et archéologiques du pays et de la région. Nous pouvons tout d'abord souligner le style de son architecture, fruit du travail du français

André Godard, qui s'efforça de créer une harmonie entre le plan du bâtiment et les objets qu'il allait abriter. De ce fait, la façade du bâtiment, faite de briques rouge foncé et noires, ressemble au palais d'Ardeshir à Firouz Abâd situé dans la province du Fârs, et son fronton en forme d'arc évoque les Sassanides et leur monument grandiose appelé Arc de Kasrâ. C'est la raison pour laquelle l'édifice même abritant le Musée national est considéré comme faisant partie des œuvres historiques.

Histoire du Musée national d'Iran

L'idée de créer un musée afin de montrer, conserver et collecter l'héritage culturel iranien fut d'abord présentée par Sani'-ol-Doleh, responsable de l'Association Ma'âref, organisation dont le but était de créer des écoles modernes et de promouvoir la culture.

A Téhéran, dans l'une des grandes salles de cette association, au nord du bâtiment de l'Ecole Dârolfonoun (l'Ecole Polytechnique), un premier "musée national" (*mouzeh-ye melli*) également appelé "musée des connaissances" (*mouzeh-ye ma'âref*) fut fondé en 1916.

En 1928, André Godard, architecte et archéologue français, fut chargé de superviser la mise en place d'un musée national. Dans ce but, il assuma le poste de directeur des services archéologiques d'Iran, mit au point une politique de fouilles et de conservation des objets découverts, et dessina également les plans de la bibliothèque nationale (*ketâbkhâneh-ye melli*) ainsi que du Musée national d'Iran (*Mouzeh-ye Melli*) en 1930.

Parallèlement et à la suite de fouilles archéologiques réalisées par des délégations françaises sur plusieurs sites iraniens, le Bureau des antiquités (*edâreh 'atighât*) fut fondé en 1918 par le gouvernement de l'époque dans le même édifice de l'Association Ma'âref. La



Entrée du Musée national d'Iran



Assiette à pied en terre, Ve millénaire av. J.-C., découvert à Ismâ'il Abâd à proximité de l'actuelle Téhéran

destruction des monuments historiques ainsi que le pillage des trésors culturels d'une part, et l'accroissement des mouvements patriotiques d'autre part, incitèrent un certain nombre de passionnés de culture à fonder l'Association des Œuvres Nationales (*anjoman-e âsâr-e melli*) en 1926. Grâce aux efforts des fondateurs de cette association, une loi permettant la conservation des œuvres nationales en Iran fut votée, ce qui constitua un terrain favorable à la construction d'un véritable musée. En 1928, André Godard, architecte et archéologue français, fut chargé de superviser la mise en place d'un musée national. Dans ce but, il assuma le poste de directeur des services archéologiques d'Iran, mit au point une politique de fouilles et de conservation des objets découverts, et dessina également les plans de la bibliothèque nationale (*ketâbkhâneh-ye melli*) ainsi que du Musée national d'Iran (*Mouzeh-ye Melli*) en 1930.

La construction du bâtiment du musée débuta en 1934 et fut achevée en 1937, année de l'inauguration du musée. D'une superficie de 7500 m², le musée comprenait différentes sections (incluant notamment de nombreux objets des périodes préhistorique, antique et islamique) ainsi qu'une salle spéciale d'exposition, une salle de photographie, une salle du trésor (*ganjineh*)… En 1996, la section consacrée à la période islamique fut transférée dans un nouveau bâtiment érigé juste à côté de l'ancien. Ainsi, en 1997, lors d'une cérémonie en présence du président de la république de l'époque et plusieurs ministres de la culture de pays membres de l'OCDE Organisation de Coopération et de Développement Economiques, la section consacrée à l'ère islamique fut officiellement séparée du bâtiment principal pour devenir un musée indépendant. Aujourd'hui, le Musée de l'Iran ancien (*mouzeh-ye irân-e bâstân*), c'est-à-dire le bâtiment principal, et le Musée de la période islamique (*mouzeh-ye dorân-e eslâmi*) constituent ensemble le Musée National d'Iran.

La bibliothèque possède actuellement près de 20 000 ouvrages et revues (périodiques) en différentes langues, et est l'un des principaux centres d'étude de l'histoire de la Perse antique, de l'Inde et des autres pays de la région.



Bibliothèque du Musée national d'Iran

A l'heure actuelle, le complexe administratif du Musée National comprend également d'autres musées tels que le Musée Rezâ Abbâsi, le Musée Abguineh qui expose de nombreuses œuvres faites de pièces de verre et de céramique, le Musée des arts nationaux (*mouzeh honar-hâye melli*) ou encore le Musée du tapis (*mouzeh-ye farsh*).

La Bibliothèque du Musée national d'Iran

La Bibliothèque du Musée national, inaugurée officiellement en 1937 dans le bâtiment principal du musée, avait près de 1000 livres en persan et langues européennes empruntés à la bibliothèque de l'Association Ma'âref. Le fond ne cessa depuis de s'enrichir. Depuis sa création, cette bibliothèque fut un lieu fréquenté par les élites, ainsi que de nombreux savants et chercheurs. La bibliothèque possède actuellement près de 20 000 ouvrages et revues (périodiques) en différentes langues, et est l'un des principaux centres d'étude de l'histoire de la Perse antique, de l'Inde et des autres pays de la région. La bibliothèque du Musée national a également tissé de nombreux liens et mis en place des accords de coopération et d'échange d'information avec des instituts scientifiques nationaux et musées nationaux et internationaux.

Le Musée de l'Iran ancien (*mouzeh-ye irân-e bâstân*)

Le Musée de l'Iran ancien est consacré aux objets découverts lors des fouilles archéologiques en Iran. Le terme persan *bâstân* signifie "ancien" ou "antique".

Dans ce musée, les objets découverts et les collections sont classifiés selon l'ordre historique des civilisations correspondantes. Ce musée comprend ainsi deux sections: le département de la période dite "préhistorique" (*dorân-e pish az târikh*), le département de la période



◄ *Buste creux doré d'un animal de légende découvert à Zivieh (province du Kurdistan), VIIIe et VIIe siècles av. J.-C.*



◄ *Plaque de pierre avec une attache en fer, province de l'Azerbaïdjan occidental, Ie millénaire av. J.-C.*



◄ *Statuette en bronze représentant un buffle sur des roues, découvert à Marlik (province du Guilân), fin du IIe millénaire-début du Ier millénaire*



Récipient en terre à trois pieds, découvert à Hassalou (province de l'Azerbaïdjan occidental), Ie millénaire av. J.-C.

dite "historique" (*dorân-e târikhi*), le point de départ de cette dernière étant non pas l'apparition de l'écriture à la fin du IVe millénaire av. J.-C., mais l'apparition des grandes dynasties de la Perse antique, notamment les Mèdes et les Achéménides.

La section de la période dite "préhistorique"

La préhistoire, souvent considérée comme étant la période débutant avec l'apparition de l'humanité et s'achevant avec l'apparition des premiers documents écrits, est l'une des sections les plus riches du musée. Elle fut fondée dès l'inauguration de Musée national d'Iran et présente des objets de diverses civilisations préhistoriques ayant existé entre les VIIe et Ier millénaires av. J.-C. Cette section n'a, par la suite, cessé de s'enrichir d'un nombre très important d'objets et d'œuvres de grande valeur découverts lors des fouilles archéologiques des dernières décennies. La section expose près de 10 000 objets faits d'argile, d'airain, de pierre, etc.

Les plus anciens objets permettent ainsi au visiteur de parcourir 800 000 ou même un million d'années, c'est-à-dire de remonter jusqu'à l'époque du pléistocène inférieur. Ces objets anciens, qui sont tous en pierre furent découverts dans la province du Khorâssan-e-Razavi, plus précisément près de l'ancienne rivière de Kashf-Roud, à proximité du village de Iravân en 1974 lors de fouilles archéologiques effectuées par un professeur de l'université de Bordeaux.

Le musée rassemble également de nombreux objets datant du VIe et Ve millénaires av. J.-C. permettant de réaliser les avancées des habitants de la Perse de cette époque. La majorité de ces objets a notamment été découverte dans les sites historiques de Tappeh Sarâb, Ali Kosh, Tcheshmeh Ali, ou encore d'Esmâil Abâd, village situé près de Karadj où furent découverts des récipients en terre rouge et en argile avec des motifs floraux et géométriques, ou encore des représentations d'hommes et d'animaux. Ces objets présentent des ressemblances avec ceux découverts dans d'autres sites préhistoriques du pays, à savoir Tappeh Sialk à Kâshân, Geyan à Hamadân, ou encore Ghareh Tappeh à Shahriyar. Parmi les objets les plus intéressants découverts dans les collines de Sarâb (*tappeh Sarâb*) situées près de la province de Kermânshâh, la sculpture d'une femme en terre cuite datant du VIe millénaire av. J.-C.

Une collection est également consacrée aux objets datant des IVe et IIIe millénaires av. J.-C., et comprend notamment de nombreuses pièces en terre cuite et en céramique découvertes à l'issue de fouilles réalisées par une équipe française en 1942. Le visiteur peut notamment y admirer un vase très fin sur

lequel est peinte une chèvre, objet appartenant au mobilier funéraire des premiers habitants de Suse. Les défunts recevaient, lors d'une inhumation secondaire, des boisseaux, des coupes et objets en métal qui montraient la prospérité de la cité. Le style des céramiques se rattache à celui de la plaine de Susiane qui fut dominée par Suse dès sa fondation. Un autre exemplaire de ce genre de vase est exposé au Musée du Louvre.

Ces collections d'objets du IIIe millénaire av. J.-C. furent enrichies par des pièces découvertes dans le temple de ziggurat, situé à Tchogha Zanbil, complexe élamite situé dans la province du Khouzestân. C'est à l'entrée nord-est de la ziggurat que l'équipe archéologique dirigée par Roman Ghirshman, archéologue et historien français d'origine ukrainienne, constata l'existence d'un taureau en terre cuite émaillée où figurait le nom du roi élamite Untash-Napirisha, et dédié à l'Inshushinak et aux autres dieux de la ville de Suse.

Enfin, plusieurs collections rassemblent des objets datant des IIe et Ier millénaires av. J.-C. et découverts dans différents sites archéologiques du pays comme le site de Marlik dans la province du Guilân, Tappeh Hasanlou situé dans la province de l'Azerbaïdjan occidental, etc. De ce dernier site, un vase muni d'une anse et d'un bec sur piédouche blanc et noir, ou encore un rhyton en airain datant du IX siècle av. J.-C. ont été retrouvés. Le rhyton est un vase qui se présente sous la forme d'une tête d'animal, utilisé pour boire lors de certaines cérémonies et rituels religieux. Une partie importante des objets de cette époque provient de la province du Guilân, qui abrite de nombreux sites historiques, et où ont notamment été retrouvés de la vaisselle (aiguières, coupes couvertes, pichets, jarres), des objets en terre cuite (animaux sculptés, rhytons), des armes (sabres, masses d'arme, flèches), des charrues primitives, ainsi que des bijoux (bracelets, colliers, chaînes en or, miroirs, etc.).

C'est à l'entrée nord-est de la ziggurat que l'équipe archéologique dirigée par Roman Ghirshman, archéologue et historien français d'origine ukrainienne, constata l'existence d'un taureau en terre cuite émaillée où figurait le nom du roi élamite Untash-Napirisha, et dédié à l'Inshushinak et aux autres dieux de la ville de Suse.



◀ *Sculpture d'une femme en terre cuite découverte dans les collines de Sarâb (*tappeh Sarâb*) à proximité de la province de Kermânshâh, VIe millénaire av. J.-C.*

Une copie de la stèle du code d'Hammourabi vers 1750 av. J.-C.), l'un des plus anciens textes de loi nous étant parvenu, est également exposée dans cette section spécifique. L'original est actuellement au Musée du Louvre.

Parmi les objets les plus impressionnants du musée figurent ceux datant de la dynastie achéménide, fondée par Cyrus II vers 556 av. J.-C., et notamment de grands morceaux des pierres du palais de Darius, rapportés à l'issu de fouilles réalisées dans des sites tels que Pâsârgâd.



Objets de la collection achéménide

La salle du trésor (*ganjineh*)

Dans cette salle, de nombreux objets en or et en argent provenant de différents sites historiques d'Iran comme le site archéologique de Marlik dans le Guilân, Teppeh Hasanlou, Kelâr Dasht, ou encore Wiziyeh dans la province du Kurdistan, sont exposés. Le gobelet doré de Malik est un témoignage de l'art très original du récipient en métal précieux de la civilisation de Marlik. Réalisé en électrum, alliage composé notamment d'or et d'argent, il est travaillé au repoussé et gravé à la pointe. Sur le pourtour du vase figure à deux reprises un taureau.

La section de la période dite "historique"

Les différents objets de la section de la période dite "historique", exposés au première étage du Musée de l'Iran ancien, sont principalement de deux types: les objets relatifs à la province du Lorestân et les objets concernant les différentes dynasties de la Perse avant l'arrivée de l'islam (de l'Empire des Achéménides jusqu'aux Sassanides).

La province du Lorestân, située à l'ouest de l'Iran au milieu des monts Zagros, est l'une des plus vieilles régions d'Iran dont la civilisation date du IIIe et IVe millénaires av. J.-C. Divers objets d'une grande richesse issus de 263 sites d'importance culturelle et historique du Lorestân nous font découvrir de nombreux bronzes à forme humaine, animale ou fantastique datant de l'âge du fer, ainsi que des objets pratiques tels que des armes en pierre, en fer, ou encore en arain.

L'Empire achéménide (648-330 av. J.-C.)

Parmi les objets les plus

impressionnants du musée figurent ceux datant de la dynastie achéménide, fondée par Cyrus II vers 556 av. J.-C., et notamment de grands morceaux des pierres du palais de Darius, rapportés à l'issu de fouilles réalisées dans des sites tels que Pâsârgâd.

Des carreaux de pavement en terre cuite, qui furent les décors des immenses édifices de Persépolis et Suse, sont également exposés. L'ensemble des objets exposés témoignent de l'apogée de la gloire des Achéménides: la statue de Darius Ier d'une hauteur de deux mètres, les tablettes, les diverses pièces en pierre et en terre cuite, ou encore les dessins en relief illustrant l'audience publique du roi, Darius, accompagné du prince héritier, de lanciers et d'un disciple mède.

L'Empire séleucide (330-150 av. J.-C.)

La dynastie syro-iranienne des Séleucides, fondée par Alexandre, régna jusqu'au IIe siècle av. J.-C., dans la continuité des Perses achéménides. Parmi les nombreux objets exposés datant de cet empire, nous pouvons citer les masques en or du roi séleucide Antiochos IV découverts dans le village Shemi Darmâl dans le Lorestân, les tablettes en pierre de l'époque du roi séleucide Antiochos III découvertes à Nahâvand, ou encore les statues en airain représentant les dieux grecs.

L'Empire parthe (250 av. J.-C.-226 av. J.-C)

La plupart des musées ne disposent que de très peu d'objets concernant la dynastie parthe, ce qui n'est pas le cas du Musée national qui dispose de nombreuses pièces datant de cette époque comme le buste en marbre de Musa,



Paon doré, Ispahan, XIXe siècle



Statue de Bronze du général Suréna



Epingle en bronze

l'épouse de Phraates IV, ou encore un relief de l'époque du dernier roi parthe séleucide Artaban V. La pièce maîtresse de cet ensemble est la statue en bronze du général Suréna, vainqueur de Crassus, dont l'image est présentée comme l'un des symboles de la civilisation et de la culture des Parthes dans les manuels scolaires en Iran.

L'Empire sassanide (226-650 J.-C)

L'Empire sassanide, l'une des deux grandes puissances d'Asie occidentale durant plus de 400 ans, régna sur l'Iran jusqu'à l'arrivée de l'islam en 651. Cette période constitua un âge d'or pour l'Iran sur les plans artistique et politique. La riche collection datant de l'ère sassanide comporte des objets réalisés dans des matériaux les plus divers: verre, argent, pierre dure comme le cristal de roche, ou encore tissus, qui montrent le haut degré d'avancement de l'art, de l'urbanisme et de l'architecture durant la période sassanide. Différents objets et les plâtres décoratifs appartenant aux anciens palais sassanides qui y sont exposés furent découverts lors des fouilles archéologiques sur le site de Tappeh



Lampe à suif découverte à Kermânshâh datant de l'époque séleucide



Statue de bronze, époque sassanide

Récipient en terre en forme de chaussure découvert à Hassanlou (province de l'Azerbaïdjan occidental), le millénaire av. J.-C.

Hessâr de Dâmghân, au sud de la province de Semnân, ainsi que sur le site de Tchâl-tarkhân à Rey, ville située au sud de la ville de Téhéran.

La section consacrée à Zandjân

La ville de Zanjân, située dans le nord-ouest de l'Iran, possède de nombreux sites d'intérêt culturel et historique. Ce fut notamment là où le premier homme de sel datant de 1700 ans (c'est-à-dire vers la fin de l'époque arsacide et le début de l'époque sassanide), fut découvert. Au cours de l'hiver 1993, à l'ouest de la ville de Zandjân, des mineurs découvrirent une tête barbue aux cheveux longs ainsi qu'une botte de cuir. Quelques mois après, l'Organisation du tourisme, de l'artisanat et de l'héritage culturel entama des recherches sur cet homme de sel découvert dans la mine de sel de Tchehrâbâd, au milieu d'un tunnel, à une profondeur de 45 mètres. Dans la botte de cuir, un pied gauche et quelques objets ont été trouvés, dont notamment trois couteaux de fer, une pierre à affûter, un pantalon court en laine, une fronde, une aiguille d'argent, des morceaux de corde en cuir, des fragments d'étoffe et des débris de poterie, ainsi qu'une noix. Les experts archéologiques ont estimé l'âge de l'homme de sel à 1700 ans après avoir notamment analysé ses vêtements et sa boucle d'oreille en or.

La collection des monnaies et des sceaux de l'Antiquité

Située au rez-de-chaussée, la première partie de cette section est consacrée à la numismatique et à l'étude des monnaies et sceaux. La deuxième partie, située dans la dernière salle de cet étage, abrite près de 50 000 sceaux allant du IIe siècle av. J.-C. à la dernière dynastie iranienne, les Pahlavis. On peut distinguer les sceaux à encre, très utilisés depuis l' qui servaient notamment à signer des documents de papier, et les sceaux-cylindres en relief qui impriment un motif sur une matière molle durcissent rapidement: l'argile humide, la cire chauffée à la flamme, le plomb. L'exemple remarquable de cette collection est un sceau-cylindre gris orné par un Fravahar, symbole du zoroastrisme datant de l'époque achéménide.



Pièce d'or de l'époque du roi sassanide Bahrâm II



Pièce d'or de l'époque du roi zand Alimorâd Khân, XVIIIe siècle



Pièce d'argent de l'époque du roi qâdjâr Nâssereddin Shâh, XIXe siècle

Musée de la période islamique (*mouzeh-ye dorân-e eslâmi*)

De nombreux objets et œuvres d'art sont également exposés dans cette seconde section du Musée national, devenu un musée indépendant en 1997. La plupart de ces œuvres ont été découvertes lors de fouilles



Assiette en céramique découverte à Nishâbour, Xe-XIe siècles, Musée de la période islamique



Assiette en céramique découverte à Neyshâbour, XIe siècle, Musée de la période islamique

archéologiques, mais certaines sont des dons. Les objets exposés se caractérisent par leur grande diversité: de nombreuses miniatures, des manuscrits du Coran, des tapis, des poteries et divers objets d'art en fer, en pierre et en verre. Ces objets témoignent de l'apparition d'un art d'inspiration religieuse propre à l'Iran, s'inspirant de l'islam tout en étant à la foi influencé par certains éléments de l'art iranien des époques précédentes, et plus particulièrement de l'art sassanide. Ce musée expose ces objets sur trois étages, par sujet ou époque. Il est





Broc en verre, Musée de la période islamique

Assiette émaillée et décorée découverte à Rey, XIVe siècle, Musée de la période islamique



Broc doré découvert à Gorgân, XIVe siècle, Musée de la période islamique

actuellement en rénovation afin d'agrandir certains espaces et de réorganiser l'exposition des différentes œuvres.

Expositions, nouvelles recherches archéologiques et scientifiques, coopérations scientifiques et culturelles, accueil des chercheurs, restauration, enrichissement de la collection, dépôt des œuvres, ainsi que missions et fouilles archéologiques, font également partie des activités culturelles du complexe du Musée National. ■



◄ *Coupe en bronze* tchehel kelid *("quarante clés") ciselée et ornée de calligraphies en styles* nasta'liq *et tholth découverte dans la province du Khorassân, VIIe siècle, Musée de la période islamique*

Lanterne en terre non vernie découverte à Shoush, Xe et XIe siècles, Musée de la période islamique

Adresse : Musée National d'Iran (mouzeh-ye melli-e irân), Avenue Imam Khomeyni, à l'angle de la rue 30 Tir, Téhéran.
Ouvert tous les jours de 9h à 18h sauf le lundi.
Tel : (0098 21) 66 70 20 61
Site internet du musée:
www.nationalmuseumofiran.ir



Globe terrestre en bronze, œuvre de Badr ibn 'Abdollah Mowlâ Badi'-oz-Zamân, XIIe siècle, Musée de la période islamique



Minbar en bois gravé découvert dans la mosquée de Souriân (province de Fârs), XIVe siècle, Musée de la période islamique

Le Musée Rezâ Abbâssi, voyage dans le temps et les arts de l'Iran

Arefeh Hedjâzi

La connaissance des Iraniens du concept de musée date du règne du roi qâdjâr Nâssereddin Shâh qui ordonna, après son retour d'un voyage en Europe, de transformer un des pavillons de son palais du Golestân en musée en 1914. Deux ans plus tard, en 1916, le premier musée iranien, qui devint le Musée National (*mouzeh-ye melli*) fut inauguré par Mortezâ Gholi Khân Momtâz-ol-Molk dans l'une des ailes de l'école Dar-ol-Fonoun. Cet ensemble fut transféré, quelques années plus tard, au palais Mass'oudieh, puis au musée Iran-e Bâstân (Musée de l'Archéologie).

Quant au Musée Rezâ Abbâssi, l'un des musées de Téhéran, riche en collections diverses, il fut inauguré en septembre 1978, puis agrandi et rénové durant l'année suivante pour accueillir de nouveau le public à partir d'octobre 1980. En 1985, le musée fut de nouveau clos et rouvert l'année suivante. Finalement, une nouvelle série de rénovations eurent lieu en 1999, à la suite desquelles le musée est demeuré ouvert jusqu'aujourd'hui. Ce musée comprend des collections s'étendant de la préhistoire jusqu'à la fin du XVIIIe siècle, et se focalise en particulier sur les arts picturaux et calligraphiques. Il retrace admirablement les changements, l'évolution et le perfectionnement des arts, de la pensée et des coutumes des Iraniens depuis les débuts de l'histoire.



Façade du Musée Rezâ Abbâssi

Le musée a été baptisé du nom de Rezâ Abbâssi (1565-1635), maître miniaturiste de l'époque safavide. Ce dernier fut le plus notable représentant de la miniature safavide et vécut durant le règne de Shâh Abbâs Ier le Grand. Les collections détenues par ce musée sont conservées dans deux sections séparées, la réserve et les salles. Environ 600 pièces sont en alternance disponibles au public. Les fonds du musée ont été en grande partie achetés à des collectionneurs privés, iraniens ou étrangers, tels que Nâsser Khalili ou M. Mahboubiân.

Les pièces présentées dans les salles sont de deux types: préislamiques (comprenant également la préhistoire) et islamiques.

Les pièces de la période islamique, plus nombreuses, sont à visiter dans quatre sections: islamique 1, islamique 2, œuvres picturales et œuvres calligraphiques.

Ce musée sur trois étages comporte cinq salles: 1) Art préislamique, 2) Art islamique 1, 3) Art islamique 2, 4) Œuvres picturales, 5) Œuvres calligraphiques

Les pièces sont exposées de façon à mettre en relief les caractéristiques artistiques et culturelles propres à leur époque. Par exemple la salle des pièces préislamiques comporte de nombreux objets en or,

en argent ou autres métaux précieux, et servant généralement à l'ornementation, en somme des objets de luxe. Ceci alors que les objets de la période islamique servaient généralement à un usage quotidien, tels que les poteries ou les manuscrits d'ouvrages scientifiques.

Les objets de la section des antiquités ont généralement été mis à jour lors de fouilles dans les régions de Kermânshâh, d'Azerbaïdjan, du nord de l'Iran et du Lorestân et leur ancienneté va du IIIe millénaire av. J.-C. jusqu'aux VIIe et VIIIe siècles av. J.-C. Ces pièces consistent essentiellement en céramiques, cruches, pichets, rhytons, bronzes du Lorestân, armes telles que haches de guerre ou décoratives, mors, brides, harnais, peignes, tonneaux, etc., généralement en bronze, terre cuite cendrée ou adobe.

Les pièces de la période préislamique, mises à jour lors de fouilles à Zivieh ou Mârlik, englobent les périodes mède, achéménide, arsacide et séleucide et sont généralement en or ou en argent.

La salle suivante est la première salle islamique où sont exposés des objets datant des débuts de l'islam jusqu'à l'ère seldjoukide (XIe-XIIIe). Ces pièces sont généralement en céramique ou métaux émaillés.

Les décorations de ces objets comprennent la gravure calligraphique à l'écriture coufique, des gravures florales, mais aussi l'usage d'émaillage en lapis-lazuli. Il y a également des objets en verre coloriés, dorés ou faits avec des coquillages. De nombreux bols, assiettes, pichets, cruches ou faïences, mais aussi des céramiques diverses et des mosaïques dorées sont exposés dans cette salle.

La troisième salle expose également des pièces d'art islamique, et couvre la période allant du XIIIe siècle jusqu'à l'ère qâdjâre. Ces pièces sont également





Vues de l'intérieur du musée

Ce musée comprend des collections s'étendant de la préhistoire jusqu'à la fin XVIIIe siècle, et se focalise en particulier sur les arts picturaux et calligraphiques. Il retrace admirablement les changements, l'évolution et le perfectionnement des arts, de la pensée et des coutumes des Iraniens depuis les débuts de l'histoire.

> Les œuvres les plus remarquables de cette salle sont les miniatures de Rezâ Abbâssi lui-même: des miniatures tels que "l'homme solitaire" ou "jeune homme, coupe à la main", ainsi que celles de son élève Mo'in Mossavar, qui continua le chemin du maître et affina ce style.

souvent en céramique, terre cuite, adobe ou métaux émaillés. Les décorations comprennent entre autres des gravures animales ou humaines. Les techniques perfectionnées d'émaillage, en particulier transparent ou en relief, et de gravures sur bois ou sur métaux caractérisent notablement ces pièces comprenant des gourdes, bols, pichets, bassines, seaux, armes blanches, boucliers, vases, miroirs, portes-plumes ou mêmes des boîtes à outils. La plupart de ces objets sont originaires des régions depuis longtemps urbanisées tels que Soltân Abâd, Mashhad, Kermân ou Ispahan.

Dans la quatrième salle sont exposées les œuvres picturales, datées de la même période que la salle des arts islamiques 2, c'est-à-dire s'étendant du XIIIe siècle à la période qâdjâre. Cette salle comprend plusieurs manuscrits complets ou partiels du *Shâhnâmeh,* avec entre autres les *Shâhnâmeh* de Ghavâm, Dâvari, Shâh Esmâïl, Shâh Tahmâsb, et les manuscrits d'autres chefs-d'œuvre littéraires tels que le *Boustân* et le *Golestân* de Saadi, *Madjma'-ol-Tavvârikh* de Hâfez Abrou, le *Khamseh* de Nezâmi, l'*Eskandar Nâmeh,* ainsi qu'un nombre important d'œuvres picturales possédant les



Ferdowsi au milieu d'une assemblée de poètes à Ghazneh, gravure issue du Shâhnâmeh d'Ismâ'il II, 1576

propriétés du style qâdjâr.

Cependant, les œuvres les plus remarquables de cette salle sont les miniatures de Rezâ Abbâssi lui-même: des miniatures tels que "l'homme solitaire" ou "jeune homme, coupe à la main", ainsi que celles de son élève Mo'in Mossavar, qui continua le chemin du maître et affina ce style. Ces miniatures montrent l'influence et la rencontre de plusieurs écoles, telles que celle de Herat, de Neyshâbour, de Bokhârâ, de Ghazvin, de Tabriz, d'Ispahan et du Khorâssân.



Rhyton en or en forme de bélier, début de l'époque achéménide, env. Ve siècle av. J.-C., 18x32,5 cm

La cinquième et dernière salle du musée est la salle de la calligraphie, qui recouvre l'ensemble de l'histoire de la calligraphie islamique, depuis le Xe siècle jusqu'à l'époque qâdjâre. Cette salle est en soi un remarquable concentré d'histoire, avec des exemples de tous les styles calligraphiques islamiques couvrant cette longue période. Les écritures sont généralement consignées sur des matériaux tels que la peau, le papier *farangi,* le papier pékinois, etc. Les couvertures des manuscrits sont également intéressantes au niveau des matériaux utilisés. On peut entre autres citer la laque, le *timâj* ou le *mishan*. Les sujets traités dans ces manuscrits étant variés, ainsi va de même pour les décorations, parfois directement appliquées sur la feuille et les marges, parfois dans l'écriture même, telle que l'usage des oiseaux ou des fleurs dorées calligraphiées.

Les thèmes de ces calligraphies sont variés, mais comprennent essentiellement des versets coraniques, des maximes et sagesses, des poèmes. Il y a également plusieurs ouvrages scientifiques, mathématiques, astronomiques ou médicaux, dont les manuscrits ont été calligraphiés avec soin.

Les calligraphies employées couvrent tout particulier les styles des premiers siècles de l'hégire tels que le coufique et ses dérivés (*tholth, naskh, mohaghegh, reyhân, towghi', reghâ'*), œuvres de grands maîtres calligraphes tels que Mir Emâd







Exemples d'objets anciens exposés au musée


Exemples d'objets anciens exposés au musée


Assiette blanche décorée de motifs rouges et noirs, époque sassanide


Bronze de l'époque achéménide

Hassani Ghazvini, Ahmad Tabrizi, Alirezâ Abbâssi, Ali Asgar Arsanjâni, Zeynolâbedin Esfahâni ou Abdol-Madjid Darvish.

En plus des salles citées, le Musée Rezâ Abbâssi met à la disposition du public une importante documentation artistique et historique, ainsi qu'une médiathèque comprenant des documents audio visuels, un espace interactif d'enseignement, entre autres, de la calligraphie et de la peinture, une bibliothèque, ainsi qu'un fonds de revues anciennes, introuvables ailleurs en Iran. Le musée comprend également des salles d'exposition, où des œuvres picturales sont souvent exposées, et des salles de conférence.

La réserve du musée comprend trois sections: la première section où sont conservés les fonds en terre cuite, adobe ou céramique et métaux divers. Quelques momies et ossements y sont également conservés.

La deuxième section comprend quant à elle les manuscrits, les textiles, les tableaux calligraphiques, les œuvres d'art en laque, les objets en matériaux "modernes" de l'époque qâdjâre, les œuvres picturales contemporaines et les miniatures.

La dernière section, finalement, est dédiée à la numismatique. Dans cette section sont conservées des monnaies de diverses périodes, allant de l'ère achéménide à l'ère qâdjâre.

Bien évidemment, la possession d'objets anciens, remarquables par leurs factures ou leur histoire ne suffit pas à faire un bon musée. Il faut également que ces œuvres soient préservées et que le musée puisse continuellement mettre à jour et échanger des informations concernant ces œuvres. D'autre part, étant destiné au public, le musée doit également

promouvoir la qualité de ses prestations et prévoir un espace et des services permettant au visiteur d'apprécier son temps de visite. En ce sens, le Musée Rezâ Abbâssi peut être considéré comme l'un des musées les plus respectueux et conscients du public. Ainsi, il est sans conteste l'un des plus riches musées iraniens, d'autant plus que l'insistance sur l'évolution des arts autant que l'histoire donne un relief particulier aux œuvres exposées. ■





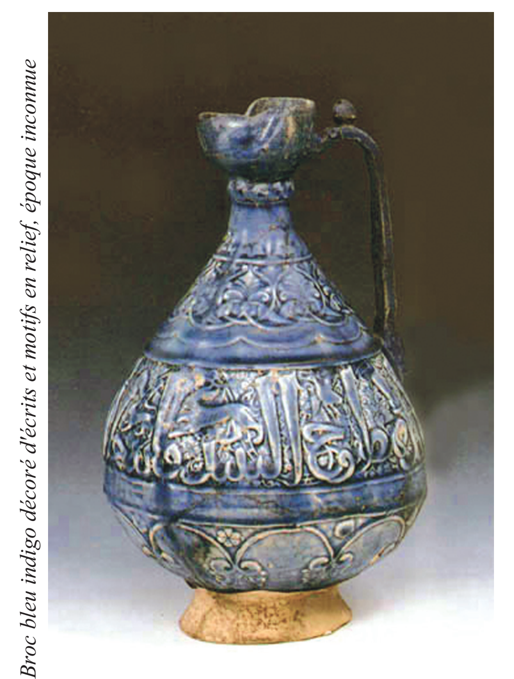
Exemples d'objets anciens exposés au musée



◄ *Plumier décoré avec des motifs de fleurs et d'oiseaux, XIXe siècle*



Sorte de lustre en bronze gravé de calligraphies de style tholth, XVIIe siècle



Broc bleu indigo décoré d'écrits et motifs en relief, époque inconnue

Adresse: Avenue Shariati, Seyyed Khandân, No. 972, Téhéran
Site internet du musée: www.rezaabbasimuseum.ir

Le Musée des Joyaux nationaux d'Iran Témoins historiques et artistiques inestimables

Afsâneh Pourmazâheri

Le Musée des Joyaux nationaux (*mouzeh-ye javâherât-e melli*) comprend des bijoux et joyaux uniques au monde qui ont été réunis au cours de l'histoire et font désormais partie de l'héritage national iranien. Chaque pièce est un chef-d'œuvre qui témoigne d'une époque particulière de l'histoire de la Perse ainsi que du goût et de la finesse de l'artisanat iranien. Une question demeure cependant sans réponse: quelle est la véritable valeur de cette collection? Aucun expert n'a jamais pu répondre à cette interrogation.

Aigrette nâderi ornée de diamants et d'émeraudes, XIXe siècle

La création de la collection que l'on peut admirer dans le Musée des Joyaux actuel remonte à l'époque safavide, c'est-à-dire au début du XVIe siècle. La Perse sortait alors de près d'un millénaire d'allégeance à différentes dynasties étrangères, notamment arabes et mongoles. Au début de la dynastie des Safavides, la trésorerie royale était presque vide et il n'y avait pas d'objets véritablement précieux pour garantir l'économie du pays. D'après les rapports des premiers explorateurs orientalistes, dont Jean-Baptiste Tavernier et Chardin, les premiers souverains safavides exigèrent que leurs meilleurs experts aillent à la recherche des joyaux royaux perdus dans le tumulte de l'histoire agitée de l'Iran. De ce fait, ils en trouvèrent et rapatrièrent (à Ispahan) un certain nombre depuis les pays voisins comme l'Empire ottoman et l'Inde, ainsi que de pays plus lointains comme la France et l'Italie. Outre les visées économiques, ils poursuivaient également un but politique: rendre à la Perse sa crédibilité étatique longtemps oubliée et consolider ses frontières. En 1722, le roi safavide Soltân Hossein fut renversé par l'afghan Shâh Mahmoud Hotaki. La trésorerie d'Ispahan fut par conséquent entièrement pillée par les troupes de ce dernier et une bonne partie de ses trésors arriva entre les mains d'Ashraf Khân, son successeur au trône.

Après la défaite des Afghans et à la suite de l'avènement de Shâh Tahmasb II puis de Nâder Shâh

Afshâr en 1736, on empêcha le transfert des bijoux et des biens royaux hors du pays. Etant donné qu'une part des biens avait été emportée en Inde quelques temps auparavant, Nader Shâh, après une lettre sans réponse qu'il avait adressée à la cour de Mohammad Gourkâni, prit la tête d'une expédition à destination de Delhi. A son retour en Perse, il avait rassemblé un grand nombre d'esclaves, de butins et d'éléphants, mais ce dont il était le plus satisfait était sans doute d'y avoir rapporté les diamants Kouh-e Nour et Daryâ-ye Nour (signifiant respectivement "montagne de lumière" et "mer de lumière" en persan) ainsi que le Trône de paon, symbole du pouvoir impérial de la Perse. Ceci permis l'interruption de la perception des impôts pendant un certain temps et lui donna l'occasion de se rapprocher des voisins frontaliers de l'Iran en leur accordant de précieuses offrandes. Il faut pourtant préciser que le butin obtenu n'arriva pas entièrement en Perse, mais disparut en grande partie sur le chemin du retour. Une part de cette richesse redécouverte fut également consacrée au mausolée de l'Imâm Rezâ. Finalement, en 1747, Nader Shâh fut assassiné par l'un de ses chefs d'armée d'origine afghane, Ahmad Beig Afghani Ebdâli; événement qui entraîna la perte d'une autre partie de la fortune récupérée par Nâder, dont le précieux diamant de Kouh-e Nour qui ne fut jamais rendu à l'Iran. Il fut gardé par Ahmad Shâh Durrani durant un certain temps, avant de faire partie des biens de Ranjit Singh de Panjab. Après la défaite de l'Inde face aux forces anglaises, il fut confisqué par la Compagnie des Indes Orientales établie alors en Inde. Plus tard en 1850, il fut offert à la Reine Victoria de la part de cette même compagnie. Il ne fut alors plus jamais question de son retour en Iran.



Couronne de Rezâ Shâh, XXe siècle

Sous les Qâdjârs, après avoir détrôné le roi Lotf 'Ali Khân Zand en 1796, c'est-à-dire depuis le règne d'Aghâ Mohammad Shâh jusqu'à la première moitié du XXe siècle, l'usage des bijoux mais aussi des pierres précieuses en général se répandit: elles furent alors incrustées, ciselées et



Couronne des rois qâdjârs conçue sur ordre de Fath 'Ali Shâh, XIXe siècle



Globe des Joyaux, 1869

assemblées sur divers objets royaux et atteignirent une grande valeur. Parmi ces objets, nous pouvons citer le Trône Nâderi, le Globe des Joyaux, la couronne royale, le Trône du Paon (Trône du Soleil), ainsi que des centaines de broches, chandeliers, colliers, bagues, bracelets, etc.

Emeraude d'environ 170 carats décorée de diamants et utilisée pour décorer une ceinture, XIXe siècle

En 1937, tous les joyaux furent transférés à la Banque Nationale d'Iran à la suite de l'adoption d'une loi votée la même année, servant ainsi de garantie aux créances de l'Etat. Plus tard, ils devinrent la caution des dettes du gouvernement et le support de l'impression des billets de banque. L'actuel trésor fut fondé en 1955 et inauguré en même temps que la Banque Centrale d'Iran, c'est-à-dire en 1960. Celui-ci resta en activité jusqu'à la Révolution islamique de 1979 suivie de la guerre de l'Irak contre l'Iran. Malgré certaines interruptions, la trésorerie transformée en musée rouvrit ses portes au public en 1990.

Le musée est actuellement situé sur l'avenue Ferdowsi et s'étend sur une superficie de 1000 m². Il est équipé d'un système d'alarme volumétrique installé par une compagnie allemande. L'importance de ce musée est due essentiellement à ses objets uniques de par leur beauté, mais aussi de par leur valeur inestimable. Chaque pierre incrustée et chaque bijou incarnent également un aspect de l'histoire de l'Iran, tout comme ils témoignent de sa richesse artistique.

L'objet le plus renommé du musée est sans doute le fameux diamant Daryâ-ye Nour (signifiant "mer de lumière" en persan) de 182 carats, qui brille d'une couleur légèrement rosée. Il est incontestablement le diamant le plus beau et le plus gros des joyaux de ce musée ainsi que du monde entier. Selon certaines estimations, il daterait (sous sa forme actuelle) d'un millénaire. Comme nous l'avons évoqué, il faisait partie du butin remporté par Nâder Shâh Afshâr à la suite de sa conquête des Indes. Après la mort de celui-ci, la Mer de Lumière fut entre les mains de son petit-fils Shâhrokh

Mirzâ, puis devint la propriété de son héritier, Amir Alam Khân Khozeymeh qui le céda à Lotf ‘Ali Khân Zand, qui le remit à son tour à Aghâ Mohammad Khân Qâdjâr. D’après Nâssereddin Shâh, ce diamant faisait partie des joyaux de la couronne de Cyrus, c’est-à-dire remonterait au Ve siècle av. J.-C. Il fut utilisé comme aigrette ou broche ornée, paré de 457 brillants. Il est taillé sur les deux faces, toutes les surfaces sont uniformes et régulières sauf une surface où Fath ‘Ali Shâh a gravé son nom - ce qui a malheureusement réduit le prix original du diamant. Il représente la majeure partie d’un autre grand diamant décrit par Tavernier en 1642 et qui faisait 242 carats. Il fut malheureusement coupé en deux morceaux, l’un devenant un brillant ovale de 60 carats nommé Nour al-'Ayn (signifiant "lumière des yeux" en arabe) et l’autre conservé sain et sauf jusqu’à aujourd’hui.

Un autre chef-d’œuvre du musée est sans doute le Globe des Joyaux (*Koreh javâher neshân*) monté en 1869 par des orfèvres expérimentés de l’époque sous la direction du bijoutier iranien Ebrâhim Massihi sur ordre de Nâssereddin Shâh. Son piédestal en or pèse à lui seul 5,37 kilogrammes et 51 366 morceaux de pierres précieuses sont ciselés sur le globe. Les mers et les océans sont incrustés en émeraudes, l’Asie, l’Amérique du nord et du sud ainsi que l’Australie en rubis et améthystes, l’Iran en diamants et l’Europe en rubis rouges, l'Afrique Centrale et l'Afrique de Sud en saphirs et l’équateur ainsi que les autres lignes géographiques en diamants. En regardant attentivement, on peut également lire les différents titres de Nassereddin Shâh sculptés sur le globe. Le mont Damâvand est mis en relief au moyen d’un grand rubis et la ville de Téhéran brille sous



Diamant Daryâ-ye Nour

Les mers et les océans sont incrustés en émeraudes, l’Asie, l’Amérique du nord et du sud ainsi que l’Australie en rubis et améthystes, l’Iran en diamants et l’Europe en rubis rouges, l'Afrique Centrale et l'Afrique de Sud en saphirs et l’équateur ainsi que les autres lignes géographiques en diamants.



Chandelier incrusté de pierres précieuses



Collier de la reine pahlavi



Semi-couronne de Fâtemeh Pahlavi

la forme d'un rubis très particulier que l'on nomme *Orangue-zib*.

Le Diadème de lune (*Tâj-e mâh*) est un autre trésor de la collection qui arrive au second rang après le diamant de Daryâ-ye Nour. Cette belle pierre blanche de 112 carats est joliment taillée en forme ovale. Elle était utilisée comme bracelet mais servit ensuite d'aigrette. Elle est maintenant exposée dans le musée à côté d'autres pierres précieuses non montées.




Couronne de la reine pahlavi

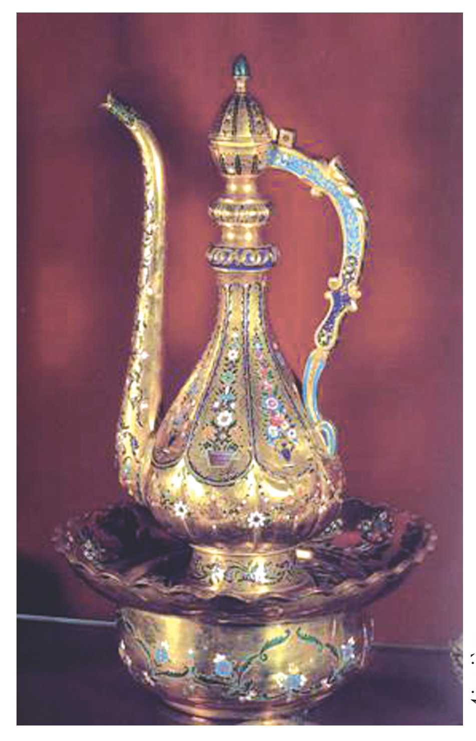
Parmi les différentes couronnes que l'on peut y admirer figure la couronne royale des rois qâdjârs qui fut dessinée sur ordre de Fath 'Ali Shâh. Ce genre de couronne fut à la mode pendant des siècles sous les Sassanides et fut réutilisé par ordre du roi qâdjâr. Cette couronne particulière est ornée de diamants, de rubis, de perles et d'émeraudes.



Broche en forme de paon

La couronne de Rezâ Shâh Pahlavi, fondateur de la dynastie pahlavi, est également exposée dans le musée. Elle est faite en or et en argent, décorée par de très beaux brillants et de grosses pierres précieuses dont des émeraudes, des rubis, mais aussi une perle en forme de larme. Elle fut conçue selon le style sassanide et montée avec 3380 diamants de 1144 carats, 5 émeraudes de 199 carats, 2 rubis de 19 carats et 368 perles rondes. Le tout pèse 2080 grammes. Rezâ Khân exigea ainsi que l'on conçoive spécialement une couronne pour son couronnement afin de distinguer sa propre cérémonie des rituels qâdjârs.


Carafe incrustée de pierres précieuses


Aiguière

Le Trône Nâderi a été conçu par des artistes, joailliers et sculpteurs iraniens sur ordre de Fath ‘Ali Shâh. Ce trône incrusté et émaillé comporte 22 000 pierres précieuses et a été conçu de manière à pouvoir être démonté aisément en neuf morceaux afin de faciliter son déplacement. Les motifs saillants du trône représentent d’abord deux formes de paon, deux dragons ou bien des salamandres dont la queue a la forme d’une tête d’aigle ou de perroquet. Sur la première marche, on remarque le dessin d’un lion dont le corps est incrusté de pierres précieuses. Sur les deux côtés du trône, des feuilles de bergamote et deux perroquets émaillés attirent l’attention.

Le Trône du Paon (Trône du Soleil) est un autre trône qui porte en lui le nom de l’Iran. Il fut monté sous la surveillance de Nezâm-od-Doleh, l’archichancelier de Fath 'Ali Shâh, après le mariage de Fath 'Ali Shâh avec Tâvous Tâj-ol-Saltaneh (en persan *tâvous* signifie paon), alors âgée de neuf ans. Ce trône fut ainsi nommé en son honneur. Certains comparent ce trône à celui que Nâder Shâh remmena avec lui d’Inde. Cependant, ce dernier fut totalement détruit à la suite de la mort de Nâder. L’homonymie des deux trônes ne serait donc qu’un pur hasard.

Le musée compte en tout 35 collections. Ces dernières sont répertoriées d’après leur contenu, leurs matériaux et la fonction des objets. Pour


L’améthyste Sâmeri

terminer, nous citerons quelques exemples des collections les plus importantes du musée, classées selon leur chiffre:

1. Narguilhés, vases, miroirs, chandeliers et autres objets décorés.

4. Pot de narguilhé en os d'autruche finement décoré, théières, cafetières, sucriers, plateaux en or, en émail, etc.

5. Objets en turquoise.

6. Epais, poignards et couteaux.

11. Objets en rubis, en améthyste. L'améthyste Sâmeri, qui est l'une des plus grandes améthystes du monde, fait partie de cette collection.

13. Objets en perles. Seize kilomètres de rideaux faits uniquement de perles fines sont également exposés.

17. Le Trône Nâderi.

26. Bijoux fabriqués en Iran ou en France portés par la dynastie pahlavi.

27. Emeraudes montées et non montées.

29. Cuvette, aiguière et pot émaillés destinés à se laver le visage et les mains.

Trône du Paon (Takht-e tâvous)

30. Chandeliers décorés avec rubis, émeraudes, perles et améthystes.

34. Le diamant Daryâ-ye Nour, ainsi que la couronne de Rezâ Shâh et de Mohammad Rezâ Shâh.

35. La couronne de la reine pahlavi datant de 1967, montée avec 1500 brillants, 100 perles et de nombreux rubis, émeraudes et améthystes. ■

Adresse: Avenue Ferdowsi,
face à l'ambassade de Turquie
Tel: (0098 21) 64 46 3785



Trône Nâderi (Takht-e Nâderi)

Le Musée du Tapis

Hodâ Sadough


Vue extérieure du Musée du Tapis

Situé à Téhéran à côté du parc Lâleh, le Musée du Tapis (*mouzeh-ye farsh*) a été fondé en 1976 par la dernière impératrice d'Iran, Farah Dibâ Pahlavi. Le musée expose une variété de tapis persans en provenance de nombreuses villes du pays dont la majorité appartient à la période safavide mais aussi aux époques qâdjâre et contemporaine. La salle d'exposition s'étend sur une superficie de 3400 m² et sa bibliothèque contient près de 7000 ouvrages. La salle du premier étage du musée est consacrée à l'exposition permanente des œuvres du musée, et la seconde, aux expositions temporaires.

La structure perforée que l'on peut observer à l'extérieur du musée a été conçue à la fois pour ressembler à un métier à tisser, mais aussi pour projeter de l'ombre sur les murs extérieurs, réduisant ainsi l'impact du soleil estival sur la température intérieure.

A l'entrée de la salle principale du premier étage se trouve une carte présentant les centres de tissage les plus connus d'Iran. On y voit également une vitrine exposant divers outils de tissage, une autre des colorants naturels ainsi que des fils teints et un métier vertical à tisser. Afin de familiariser concrètement les visiteurs à cet art, des personnes assises derrières des métiers à tisser montrent comment se fait un tapis.

Le musée possède actuellement une collection de plus d'un millier de tapis et kilims anciens. La grande majorité des éléments exposés est unique au monde. L'un des tapis les plus anciens et particulièrement important du musée appartenant à l'époque safavide est appelé "Sangeshku". Parmi les autres tapis précieux exposés dans ce musée, nous pouvons évoquer les sept tapis ornés de motifs d'animaux, les tapis de Sheikh Safieddin Ardebili, les tapis de jardin, et enfin les tapis polonais. Les tapis persans exposés ont été


Tapis traditionnel bakhtiâri, Musée du Tapis

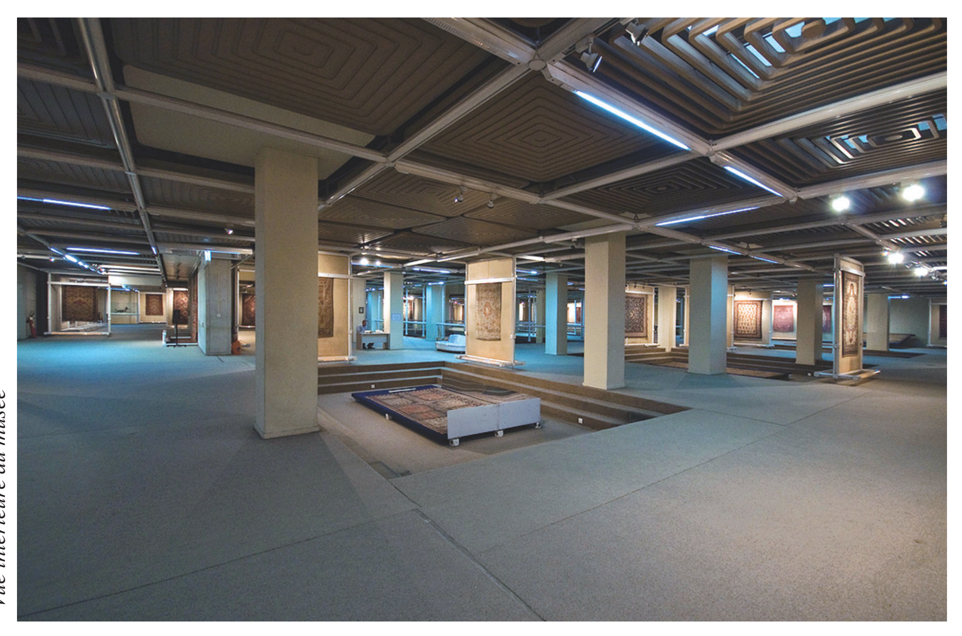
tissés dans les centres principaux de tissage de tapis en Iran, c'est-à-dire Kâshân, Kermân, Ispahan, Tabriz, le Khorâssân, et le Kurdistan. L'un des premiers exemples d'un genre de tapis connu sous le nom de "tapis polonais" a été tissé à Ispahan au XVIIe siècle à la suite d'une commande d'un prince polonais. Ce tapis fut ensuite envoyé en Pologne. Les matériaux utilisés dans le tissage de ces tapis sont des fibres de soie ainsi que des colorants naturels tissés avec des fils d'or et d'argent. Près de 300 tapis de ce type ont été identifiés à travers le monde, dont sept ont été rapportés en Iran.

Deux expositions temporaires sont généralement organisées chaque année au musée. Ces expositions sont souvent présentées lors de la Journée Internationale des musées, c'est-à-dire le 18 mai, ainsi que le 22 février, parallèlement à la célébration de la victoire de la Révolution islamique.

Le Musée du Tapis abrite également un département de restauration ainsi que d'apprentissage du tissage de tapis, en offrant des cours de tissage, de restauration et de conception de tapis.

Aperçu sur l’art du tissage en Iran

Le tapis a toujours formé une partie intégrante de la culture et de la vie quotidienne des Iraniens, et fait partie des objets les plus importants de toute maison. Ainsi, l'art du tissage est un artisanat qui n'a pas connu de déclin, et qui est actuellement présent dans des zones où le tissage n’était pas


Vue intérieure du musée



Instruments et matériaux servant au tissage de tapis

traditionnellement pratiqué pas les habitants. Initialement article de nécessité servant à couvrir le sol et à protéger les tribus nomades du froid et de l'humidité, le tapis s'est embelli au cours du temps jusqu'à devenir un véritable objet d'art présent dans les cours royales.

La période la plus importante dans l'histoire du tapis persan coïncide avec l'ascension au pouvoir des Safavides (1499-1722). Des centaines de tapis issus de cette époque sont ainsi préservés dans divers musées et collections privées du monde entier, dont le Musée du Tapis. Pendant le règne de Shâh Abbâs (1571-1629), le commerce et l'artisanat du tapis connurent une expansion sans précédent. L'une des raisons d'un tel phénomène est que Shâh Abbâs encourageait notamment les contacts et les échanges commerciaux avec l'Europe et transforma sa nouvelle capitale, Ispahan, en l'une des villes les plus florissantes de la Perse, notamment au niveau commercial. Il a également créé un atelier de cour où les meilleurs artisans étaient encouragés à créer des œuvres les plus fines et belles. A cette époque, la plupart de ces tapis étaient fabriqués en soie ainsi qu'en fils d'or et d'argent, aboutissant à la création de pièces splendides.

> L'un des tapis les plus anciens et particulièrement important du musée appartenant à l'époque safavide est appelé "Sangeshku". Parmi les autres tapis précieux exposés dans ce musée, nous pouvons évoquer les sept tapis ornés de motifs d'animaux, les tapis de Sheikh Safieddin Ardebili, les tapis de jardin, et enfin les tapis polonais.

Cette période faste du tapis persan à la cour s'acheva avec l'invasion afghane en 1722, qui infligea des dommages substantiels à Ispahan. Cependant, leur domination ne dura que jusqu'en 1736 avec la prise du pouvoir par un jeune chef du Khorrâssân, Nâder Khân, qui devint roi de Perse. Dès son ascension et durant toute la période de son règne, il mobilisa toutes les forces du pays pour mener des campagnes contre les Afghans, les Turcs et les Russes. Durant cette période et même au cours des années



Tapis de Haris, XIXe siècle, Musée du tapis

agitées qui suivirent sa mort en 1747, aucun tapis de valeur ne fut tissé même si l'artisanat du tissage était toujours pratiqué par des nomades ainsi que par des artisans dans de petits villages.

Dans le dernier quart du XIXe siècle et durant le règne des Qâdjârs, le commerce et l'artisanat du tapis retrouvèrent leur importance. L'industrie du tissage fleurit de nouveau notamment grâce aux commerçants de la ville de Tabriz qui commencèrent à exporter leurs tapis en Europe via Istanbul. A la fin du XIXe siècle, certaines compagnies européennes et américaines mirent en place en Iran des entreprises de production artisanale destinées aux marchés occidentaux.

Tapis d'Ispahan, "Les portes du Paradis"

Aujourd'hui, le tissage de tapis est l'artisanat le plus répandu en Iran. Le tapis persan est par ailleurs le plus connu à l'étranger, réputé pour la richesse de ses couleurs, la variété de ses motifs ainsi que sa qualité. Le Musée du Tapis permet donc de mieux connaître l'évolution du tapis persan au cours de l'histoire et de contempler la diversité de ses modèles. Les diverses formations organisées permettent également de garder cet art plus que jamais vivant dans l'esprit et la pratique des Iraniens. ■

Adresse: Parc Lâleh, à la jonction des avenues Fâtemi et Kâregar
Tel: (0098) 21 88962703
Site internet du musée:
www.carpetmuseum.ir



Tapis Pâzirak tissé à Ardebil, époque contemporaine, Musée du Tapis













Tapis exposés au Musée

Le Musée Abguineh

Djamileh Zia



Le Musée Abguineh, Téhéran

Le mot *âbguineh* signifie «verre» en persan. Le Musée Abguineh, situé en plein cœur de Téhéran, est consacré aux objets en céramique et en verre. Les collections du musée nous transportent aux époques lointaines et nous aident à imaginer la vie quotidienne des gens qui vivaient en Iran dans le passé, depuis le Ve millénaire av. J.-C. jusqu'au début du XXe siècle. Une visite attentive du musée permet de suivre l'évolution des techniques de la fabrication et de la décoration des objets en verre et en céramique.

Le bâtiment

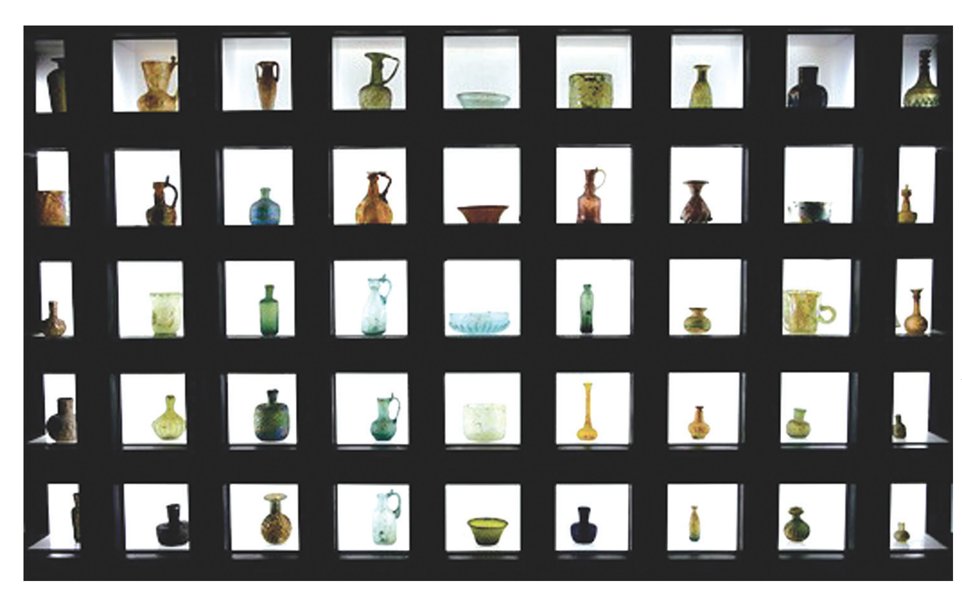
Le bâtiment du musée nous plonge dans l'atmosphère du début du XXe siècle de Téhéran. Construit il y a environ quatre-vingt-dix ans pour Ghavâm-ol-Saltaneh, il était la résidence et le bureau de cet homme politique influent, cinq fois premier ministre de 1921 à 1952. Ce lieu (le bâtiment et le jardin de sept mille mètres carrés qui l'entoure) fut utilisé par Ghavâm-ol-Saltaneh jusqu'en 1953. Il fut ensuite vendu à l'ambassade d'Egypte et resta en possession de celle-ci pendant sept ans. Les relations entre l'Iran et l'Egypte se détériorèrent à l'époque où Jamal Abd al-Nasser était le président de la

République d'Egypte, ce qui entraîna la fermeture de l'ambassade de l'Iran en Egypte; la résidence de Ghavâm ol-Saltaneh fut alors récupérée par l'Etat iranien et devint le siège de la Banque Commerciale (*Bank-e Bâzargâni*). En 1976, le Bureau de l'impératrice Farah Pahlavi acheta ce lieu en vue d'en faire un musée. Les travaux de restauration effectués pendant deux ans furent menés par un groupe d'architectes iraniens, français et autrichiens. Les évènements sociopolitiques de la Révolution de 1979 retardèrent l'ouverture du musée, dont l'inauguration eut lieu en février 1980. Le Musée Abguineh est administré par l'Organisation de l'Héritage Culturel de l'Iran et fait partie du patrimoine national depuis 1998.

L'architecture du bâtiment est un mélange de styles iraniens et européens. La façade externe décorée avec des briques jaunes est inspirée des bâtiments iraniens de l'époque seljoukide. L'architecture de l'intérieur du bâtiment est d'inspiration européenne, avec deux rampes d'escaliers construites en forme de fer à cheval qui se réunissent au milieu du hall inspirées des escaliers russes, et des fenêtres construites selon le style vénitien. Le plafond des pièces du rez-de-chaussée et du premier étage ont des décorations en plâtre. Les murs du hall sont ornés avec des morceaux de miroir. Il existe plusieurs cheminées dans chaque pièce.

> Les collections du Musée Abguineh sont parmi les plus rares et les plus précieuses des musées de l'Iran.

Les collections du Musée Abguineh sont parmi les plus rares et les plus précieuses des musées de l'Iran. Le Musée Abguineh comprend six salles et deux halls. La visite respecte globalement un ordre chronologique, des objets les plus anciens aux plus récents. La plupart des objets anciens ont été découverts lors de fouilles archéologiques en Iran. Les objets les moins anciens sont exposés dans le hall d'entrée au rez-de-chaussée; il s'agit d'objets en cristal fabriqués en Europe aux XVIIIe et XIXe siècle et quelques objets en verre fabriqués à Téhéran et à Shirâz au début du XXe siècle.



◄ *Collection de petits objets en verre découverts lors de fouilles archéologiques en Iran datant du Ier millénaire av. J.-C. jusqu'aux premiers siècles de la période islamique, Musée Abguineh*

Les objets exposés au rez-de-chaussée

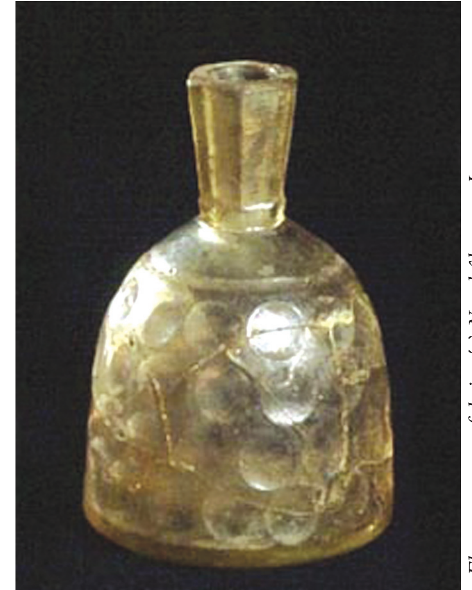
Un tableau comparatif des différentes civilisations du monde, affiché dans la première salle, montre que l'Iran et l'Asie occidentale sont les berceaux des plus anciennes civilisations du monde. En effet, les études archéologiques effectuées sur les sites archéologiques Sialk I et Sialk II (situés près de la ville de Kâshân en Iran) ainsi que deux sites situés en Asie occidentale ont montré que les objets créés par les anciens habitants de ces lieux remontent au 5e millénaire av. J.-C. D'après ce tableau comparatif, les civilisations de la Chine et de l'Egypte ont débuté beaucoup plus tard, environ vers 2500 av. J.-C. Cependant, les fouilles archéologiques effectuées récemment à Ganj-i Dareh, dans la plaine de Kermânshâh en Iran, ont permis de conclure que la civilisation de l'Iran est encore plus ancienne que ce que l'on pensait auparavant, puisque des poteries datant du VIIIe millénaire av. J.-C. y ont été découverts. La fabrication d'objets en verre est ancienne elle aussi; elle a débuté environ au IIIe millénaire av. J.-C., en Egypte ou en Asie occidentale. La fabrication de la vaisselle en verre débuta vers le milieu du IIe millénaire av. J.-C. Les fouilles archéologiques effectuées dans le sud-ouest de l'Iran ont montré que l'industrie de la verrerie était florissante dans l'empire d'Elam au cours du XIIIe siècle av. J.-C.

Des objets en verre opaque, surtout

Collier en verre fabriqué en Iran au IVe siècle av. J.-C., Musée Abguineh



Vase en verre fabriqué dans le Khorâssân en Iran au Xe-XIe siècle, Musée Abguineh



Flacon en verre fabriqué à Neyshâbour en Iran au IVe siècle av. J.-C., Musée Abguineh

des ornements tels que des colliers et des flacons de parfum datant des IIe et Ier millénaires av. J.-C. sont exposés dans la première salle du rez-de-chaussée. Les objets en céramique correspondent à des poteries simples datant de l'ère préhistorique, et des objets décorés avec des dessins géométriques ou des dessins de plantes ou d'animaux fabriqués du IVe au Ier millénaire av. J.-C. L'un des objets les plus célèbres est un rhyton en forme de taureau caractéristique de la civilisation de Marlik (site archéologique situé dans la province du Guilân, en Iran). Des tuyaux en verre datant du IIe millénaire av. J.-C. découverts lors des fouilles à Tchogha-Zanbil (temple datant de l'époque élamite situé dans le sud-ouest de l'Iran) ainsi que des objets utilisés lors des rituels dans ce temple sont également exposés dans cette salle.

Une collection de petits objets en verre tels que des sceaux et des flacons de parfums, ainsi que de récipients tels que des carafes et des verres, est exposée dans la deuxième salle du rez-de-chaussée. Les objets datent de l'époque achéménide jusqu'aux premiers siècles de la période islamique. Une nouvelle technique de la fabrication d'objets en verre fut utilisée au Ve et au IVe siècles av. J.-C. Environ à la même époque, les verriers apprirent à fabriquer des verres incolores. Les historiens grecs ont mentionné dans leurs écrits que dans la cour des rois achéménides, on buvait du vin dans des coupes en verre quasi-incolores et transparents. Quelques objets en verre datant de l'époque achéménide sont exposés dans cette salle et confirment ces écrits. A l'époque sassanide, la technique de la taille (utilisée pour décorer les objets en verre) arriva à son apogée en Iran; les objets fabriqués à cette époque en Iran étaient exportés dans le monde entier. La visite de cette salle permet ainsi de suivre l'évolution de la technique de la fabrication et de la décoration des objets en verre, et d'admirer la dextérité des artisans qui les ont fabriqués. Quelques objets en céramique du XIIe et du XIIIe siècles fabriqués à Neyshâbour et à Gorgân (villes situées dans le nord-est de l'Iran) sont également exposés dans cette salle.



◄ *Bouteille pour garder de l'eau de rose ou du vin, en forme d'oiseau, fabriqué dans le Khorâssân en Iran au Ve siècle av. J.-C., Musée Abguineh*



◄ *Pipette en verre fabriquée en Iran au début de la période islamique, Musée Abguineh*

> Les fouilles archéologiques effectuées dans le sud-ouest de l'Iran ont montré que l'industrie de la verrerie était florissante dans l'empire d'Elam au cours du XIIIe siècle av. J.-C.

Les objets exposés au premier étage

La première salle du premier étage est consacrée aux objets en céramique et en verre datant des premiers siècles de la période islamique découverts lors des



Assiette en céramique avec des dessins dorés, fabriquée à Kâshân en Iran au XIIIe siècle, Musée Abguineh



Vase en verre fabriqué à Neyshâbour en Iran au XIe-Xe siècle av. J.-C., Musée Abguineh



Carafe en verre, fabriquée à Gorgan en Iran au XIIe siècle, Musée Abguineh

fouilles archéologiques en Iran. Parmi ces objets, trois bols en argile avec des inscriptions en araméen attirent l'attention. Il s'agit d'objets découverts à Shoushtar, dans le sud-ouest de l'Iran, où vivaient les Sabéens. Les autres objets en céramique sont surtout de la vaisselle avec des décorations sous forme d'inscriptions calligraphiées en style koufique, ou des dessins de plantes, d'animaux ou d'être humains. Parmi les objets en verre, deux pipettes, un petit mortier et un encrier datant du tout début de la période islamique sont des traces des activités scientifiques des Iraniens à cette époque. Les objets datant du XIIe-XIIIe siècles proviennent essentiellement de Neyshâbour et Gorgân, ce qui montre que ces deux villes étaient des centres importants de fabrication d'objets en verre et en céramique à cette époque qui correspond à l'âge d'or de la fabrication d'objets en verre en Iran. La taille et la peinture étaient pratiquées en Iran pour décorer les objets en verre à partir du Xe siècle. Les innovations dans la technique de la décoration des objets en verre aboutirent aux XI-XIIIe siècles à la création de véritables objets d'art exportés en Europe.

La deuxième salle du premier étage est consacrée aux céramiques dorées, célèbres et très étudiées par les historiens de l'art. C'est en Iran, très probablement dans la ville de Rey, aux IX-Xe siècles, que les artisans commencèrent à utiliser de l'or pour colorier ce qu'ils dessinaient sur les objets en céramique. D'autres couleurs (azure, turquoise, vert, marron) étaient également utilisées. Les céramiques étaient décorées avec des dessins multicolores au début, et quelques siècles plus tard, les dessins devinrent unicolores (uniquement dorés). Ces objets, qui étaient utilisés par les familles riches dans leur vie quotidienne, sont de

véritables objets d'art. Les céramiques dorées du musée Abguineh datent du Xe au XIIIe siècles. Elles ont été fabriquées dans les ateliers des villes de Rey, Kâshân, Sâveh et l'ancienne ville de Jorjân, situées toutes en Iran. Les décorations sont des inscriptions calligraphiées, ou des dessins évoquant des scènes inspirées par les poèmes persans classiques, ou des scènes de la vie de cour des rois de la dynastie sassanide. Les historiens d'art considèrent que les céramiques dorées ont été à l'origine de l'idée de décorer les pages des livres avec des enluminures et des dessins en miniature.

La troisième salle du premier étage est une collection d'objets en verre fabriqués dans les ateliers de Shirâz et d'Ispahan aux XVIIe et XVIIIe siècles. Cette période correspond au renouveau de l'art de la fabrication d'objets en verre en Iran, tombée dans l'oubli après l'invasion des Mongols. Selon Chardin, le roi safavide Shâh Abbâs Ier fit venir des maîtres verriers de Venise pour cela. Rappelons que les artisans de Venise ont appris eux-mêmes le secret de souffler le verre des habitants de la Syrie, à la suite des Croisades au Moyen Age.

Les autres activités du musée

De nouveaux bâtiments ont été construits dans le jardin du musée au cours de ces dernières années, pour promouvoir la création d'objets en céramique et en verre. Ces nouveaux bâtiments correspondent à une bibliothèque spécialisée en archéologie et en art, disponible pour les étudiants, et des ateliers où l'on enseigne aux enfants la fabrication d'objets en verre et en céramique. L'un des nouveaux bâtiments est consacré à des expositions temporaires d'objets d'art (en verre et en céramique) créés par des artistes contemporains. ■



▲ *Rhytons en forme de taureau et de chèvre fabriqués en Iran au IIe millénaire av. J.-C., Musée Abguineh*



◄ *Bol en argile avec des inscriptions en écriture araméenne datant du XIIIe siècle, découvert à Shoushtar en Iran, Musée Abguineh*



◄ *Instrument en verre pour* hejâmat *(cupping), fabriqué à Gorgan en Iran au IIIe-IIe siècle av. J.-C., Musée Abguineh*

Adresse: N°75, avenue 30 Tir, avenue Jomhouri, Téhéran.

Site internet du musée: www.glasswaremuseum.ir

Islam et art sacré à travers la présentation du Musée des Arts Imâm 'Ali

Amélie Neuve-Eglise

Le Musée des Arts Imâm 'Ali (*mouzeh-ye honar Emâm 'Ali*) occupe une place à part dans le paysage des musées d'art téhéranais: son but ne se limite pas à présenter des œuvres dans leur dimension *historique*, mais il vise également à exposer une *vision* de la création artistique comme véhicule du sacré et "porte" vers l'invisible. Dans ce sens, il rassemble des œuvres très différentes qui n'en desservent pas moins un même objectif: conduire à une élévation spirituelle ainsi qu'à l'atteinte d'une perfection intérieure. C'est donc avant tout l'art sacré en tant que phénomène *a-historique* par essence et véhicule de significations spirituelles que nous allons aborder dans cet article.

Ce musée, qui a ouvert ses portes en 2006, reflète une volonté d'élargir le nombre de lieux d'exposition des œuvres d'art sacré mais aussi d'art religieux[1], ainsi que de mieux faire connaître la culture spirituelle de l'Iran et sa manifestation dans l'art.

Le fondement ontologique de l'art sacré en islam

L'art sacré en islam se base avant tout sur une vision du monde selon laquelle l'ensemble de la création est le reflet et la manifestation des différents attributs divins, parmi lesquels *al-jamâl*, la beauté. Chaque être créé reflète ainsi à sa manière l'un des aspects de l'infinie beauté divine. Le Créateur du monde n'est donc pas seulement Miséricordieux, Pardonneur, Bon… mais est également à la source de toute beauté. Loin d'être une chose purement subjective, la beauté est donc une réalité concrète existant dans le monde indépendamment de la perception de l'homme.

Si Dieu est beau, l'art, qui consiste notamment en la figuration de la beauté, est donc un moyen de se rapprocher de Dieu. Cette réalité fonde une esthétique non pas subjective et dépendant du psychisme de chacun, mais qui s'enracine dans la réalité même du monde. Selon un langage philosophique, la beauté est donc un attribut essentiel et concret (*sefat-e zhâti va 'ayni*) des choses, et non le résultat de perceptions subjectives et relatives qui détermineraient ce qui serait beau ou pas au gré des modes et des courants artistiques. La beauté étant une réalité objective, le but de l'art sacré sera donc de la révéler de la façon la plus subtile possible. Car réalité objective n'est pas pour autant synonyme d'évidence ni de matérialité: dans la majorité des cas, les œuvres d'art visent à véhiculer des beautés à la fois intellectuelles et spirituelles, dont la perception nécessite une certaine culture et éducation de l'âme. Le Coran lui-même souligne l'existence de différents types de beautés: les beautés sensibles[2], à travers l'exemple du ciel et des étoiles (37:6; 41:12), des animaux (16:5-6), de la nature (27:60); les beautés intellectuelles au travers de l'évocation d'un "beau pardon" (15:58) ou d'une "belle patience" (12:18)[3]; et enfin les beautés spirituelles, comme celle de la foi (49:7).[4]

La beauté comme miroir et "signe" d'un Au-delà spirituel

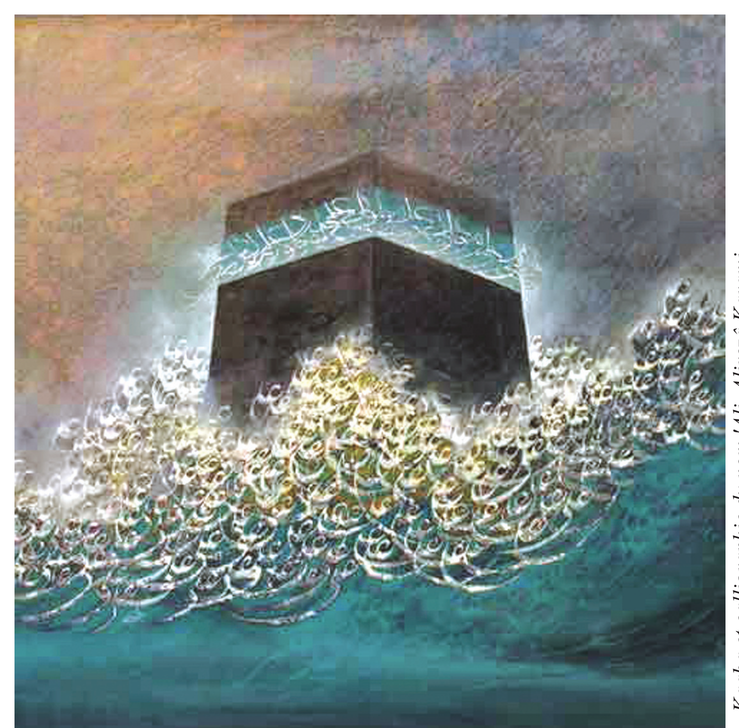
Sur la base de cette vision du monde, la beauté ne doit donc jamais être considérée et contemplée en elle-même: en évoquant ces différentes beautés, le

Coran vise à éveiller l'âme de l'homme afin qu'en observant ces réalités créées (*makhluq*), il comprenne la beauté de leur Créateur (*Khâleq*) et se rapproche de Lui. Ainsi, à la fin de chaque verset évoquant la beauté de la création, des attributs de Dieu sont évoqués (*Latif, 'Alim*…) afin de souligner la source ultime de ces beautés. Les différentes manifestations de la beauté n'ont donc aucune valeur intrinsèque hors de leur rôle de manifestation (non d'incarnation)[5] et de *rappel* du divin. Nous pouvons citer un exemple pour clarifier ces deux façons d'envisager la beauté: imaginons un panneau indiquant "Téhéran, 40 km". Nous pouvons porter deux types de regard sur ce panneau: se limiter à considérer son strict aspect matériel, et dire "ce panneau est fait de fer et de bois". Ce regard échoue cependant à *voir* réellement le message véhiculé par ces matériaux. Un autre regard consiste à dépasser la forme et la matière de ce panneau et à considérer uniquement ce qu'il veut nous montrer, c'est-à-dire que nous nous trouvons à une distance de 40 km de la ville de Téhéran. Ce second regard considère avant tout le panneau comme un "signe" montrant une réalité au-delà de lui-même. C'est ce regard que le croyant se doit de porter sur le monde, et qui consiste à considérer les êtres non pas comme des agrégats de cellules, mais comme autant de "signes" qui nous *montrent* les perfections divines dans leurs différents degrés de manifestation.

La forme comme lieu de manifestation du sens spirituel

L'art sacré répond exactement à la même logique: les formes[6] sensibles apparentes (*zâher*) ne doivent jamais être contemplées en elles-mêmes, mais seulement en tant que signes permettant d'accéder à un autre niveau de signification plus immatériel et caché (*bâten*). Il doit ainsi contribuer à donner un regard spirituel permettant de voir le monde non pas comme une entité indépendante, mais comme la manifestation de la Beauté suprême.

L'art sacré se base donc sur le



Kaaba et calligraphie du nom 'Ali, Alirezâ Karami, Musée des Arts Imâm 'Ali

Dans l'art sacré, les formes sensibles apparentes (*zâher*) ne doivent jamais être contemplées en elles-mêmes, mais seulement en tant que signes permettant d'accéder à un autre niveau de signification plus immatériel et caché (*bâten*). Il doit ainsi contribuer à donner un regard spirituel permettant de voir le monde non pas comme une entité indépendante, mais comme la manifestation de la Beauté suprême.



Hobout *(La descente), Farah Usouli, Musée des Arts Imâm 'Ali*

présupposé de l'existence d'une relation centrale entre le fond et l'apparence: chaque forme sensible (*sûrat*) renferme un sens (*ma'nâ*). La forme est appelée à être dépassée (mais pas niée) et à montrer un "au-delà" d'elle-même. Dans le cas contraire, elle risque de devenir une idolâtrie, qui n'est autre que l'amour de la forme en soi et la cécité par rapport à ce qu'elle veut en réalité nous montrer.

Calligraphie des lettres "Yâ-Sin" qui sont le titre de la 36e sourate du Coran, Ali Akbar Khânsari, Musée des Arts Imâm 'Ali

Nous voyons ici à quel point la philosophie de l'art sacré en islam est éloignée du formalisme ou encore de la théorie de "l'art pour l'art", selon laquelle l'art se limiterait à une simple technique et à l'application de "règles" esthétiques. Cet art est unidimensionnel et ne "montre" rien au-delà de lui-même: les formes sont vides, dénuées de sens. A l'exact opposé du formalisme, l'art sacré ne sépare jamais la forme du contenu de l'œuvre, les deux étant unis par une union essentielle et reflètent différents degrés d'une même réalité. Chaque forme est en lien et symbolise une réalité métaphysique. Dans l'art sacré, la forme est donc un moyen de véhiculer un savoir tout autant que de susciter un sentiment religieux. A l'inverse, le formalisme et un grand nombre d'œuvres dites "d'art moderne" sont dénuées de toute dimension spirituelle ou même didactique, étant donné l'absence d'une vision du monde globale qui la sous-tend: l'œuvre d'art ne *montre* plus rien au-delà d'elle-même, tout simplement car toute ontologie a disparu, et il n'y a donc plus rien à montrer.

La différence entre l'art religieux et l'art sacré

Si la différence entre le formalisme et l'art sacré est évidente, la frontière séparant ce dernier de l'art dit "religieux" l'est peut-être moins. L'art religieux est un art dont le *sujet* est religieux, mais non son exécution, sa méthode et son langage.[7] Il est donc dénué de portée symbolique. Cette distinction est particulièrement claire en Occident: la Cène de Da Vinci, le Christ de Velasquez

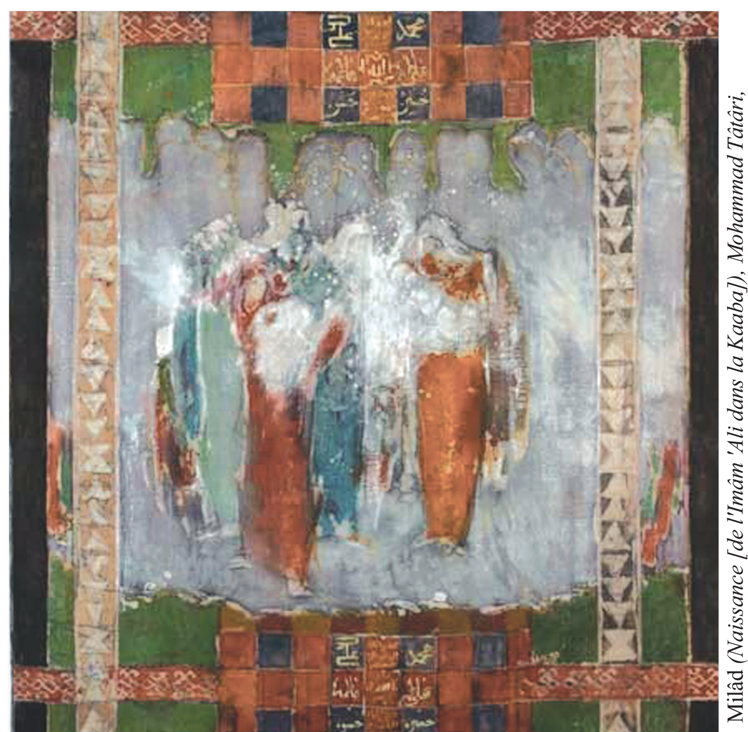
ou encore les anges de Chagall sont de l'art religieux, et non de l'art sacré. L'art religieux tente donc de véhiculer des significations religieuses en utilisant des formes esthétiques non religieuses et dénuées de portée symbolique ainsi que de tout contenu supra-humain. Dans ce sens, la Vierge de Raphaël peut être considérée comme "belle", mais elle peut ressembler à toute autre jeune fille croisée dans les rues de Florence. Au contraire, la Vierge des icônes du Moyen Age ou des icônes orthodoxes traditionnelles ne ressemble à aucune femme: c'est une figure iconique et symbolique, un véhicule du sacré.[8] Contrairement à l'art religieux, l'art sacré s'inscrit à l'encontre du naturalisme. Les arbres d'une miniature peuvent ainsi êtres roses et les lois de la perspectives non respectées: le but n'est pas ici de représenter le plus fidèlement possible le monde extérieur, mais de refléter des prototypes spirituels. L'art sacré se caractérise également par son abstraction et l'utilisation de formes géométriques épurées, son but ultime étant de ramener toute multiplicité à une unité.

Art sacré et spiritualité de l'artiste

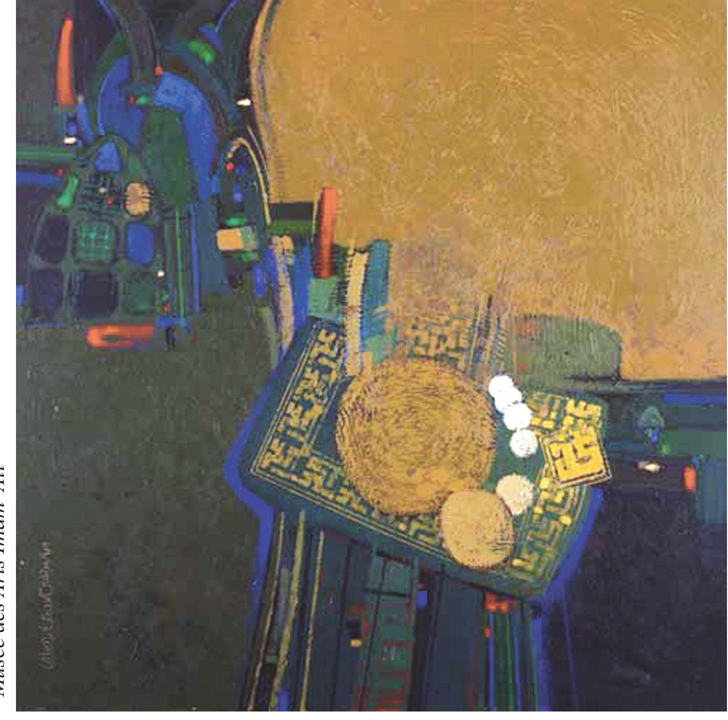
L'une des raisons essentielles de la différence entre art religieux et art sacré est également liée à deux visions de l'artiste. Contrairement à l'art religieux qui nécessite seulement la maîtrise de principes esthétiques formels et d'un certain talent figuratif, donner naissance à une œuvre d'art sacré exige de suivre tout un cheminement spirituel et de se purifier intérieurement afin que l'œuvre ne soit pas le reflet du propre égo de l'artiste, mais la figuration d'une parcelle de la beauté illimitée. En d'autres termes, l'artiste doit d'abord se construire, trouver une harmonie intérieure et devenir lui-même une œuvre d'art sacré avant de pouvoir à son tour en produire une, sinon son art risquera fort de se réduire à la simple expression de la *nafs-e ammâreh*[9] qui ne perçoit et ne figure rien au-delà de ses propres passions. Nous retrouvons le même genre de conception dans l'art sacré chrétien, lorsqu'un artiste jeûnait pendant quarante jours avant de peindre une icône de la Vierge.

Par conséquent, l'artiste ne doit pas "créer" en s'inspirant de sa propre

Contrairement à l'art religieux, l'art sacré s'inscrit à l'encontre du naturalisme. Les arbres d'une miniature peuvent ainsi êtres roses et les lois de la perspectives non respectées: le but n'est pas ici de représenter le plus fidèlement possible le monde extérieur, mais de refléter des prototypes spirituels.



Milâd *(Naissance [de l'Imâm 'Ali dans la Kaaba]), Mohammad Tâtâri, Musée des Arts Imâm 'Ali*



Sans titre, Mohammad Goudarzi Dibâdj, Musée des Arts Imâm 'Ali

L'art sacré est la traduction figurative d'une inspiration divine et le résultat d'une "jonction" avec les mondes supérieurs. En d'autres termes, l'origine des formes et des couleurs de l'art sacré n'est pas l'individualité de l'artiste, mais le monde métaphysique. L'artiste ne peut pas produire du sens de façon totalement indépendante, mais sa créativité ne s'exerce pas moins dans la façon de le manifester.

sentimentalité, mais au contraire se rendre capable de voir puis de figurer ce qui est caché afin de le rendre présent aux autres.[10] Le désir et l'amour sont également un aspect essentiel de ce processus: selon un hadith *qodsi*[11], l'amour divin et Son désir d'être connu auraient été à la base de la création. L'artiste se doit de reproduire le même processus à son niveau: plus il connaît Dieu, plus son cœur débordera d'amour, et plus il produira un art pur et divin.

L'art sacré est donc la traduction figurative d'une inspiration divine et le résultat d'une "jonction" avec les mondes supérieurs. En d'autres termes, l'origine des formes et des couleurs de l'art sacré n'est pas l'individualité de l'artiste, mais le monde métaphysique. L'artiste ne peut pas produire du sens de façon totalement indépendante, mais sa créativité ne s'exerce pas moins dans la façon de le manifester. La création d'une œuvre d'art sacré a donc une dimension éminemment gnostique.

Art sacré et éducation de l'âme

La place centrale accordée à l'art sacré en islam repose sur une conception particulière de l'homme comme être recherchant par nature la vérité, le bien et le beau - autant de manifestations différentes de la présence divine dans le monde. L'art en général répond donc à la quête humaine insatiable de la beauté, mais aussi à sa recherche de perfection et transcendance.

Le but essentiel de l'art sacré est donc de contribuer à l'éducation spirituelle de l'homme, mais aussi, étant donné que la beauté est intimement liée à l'amour et au désir, de susciter un sentiment d'attraction pour les beautés spirituelles et ainsi de nourrir et vivifier la foi. L'art religieux est donc autant un rappel (*tazakkor*) à dimension didactique qu'un moyen concret d'arracher l'âme à ses préoccupations quotidiennes en faisant naître en elle une ferveur spirituelle et un amour divin.

Le regard, élément indissociable de l'œuvre sacrée

L'art sacré prend sens uniquement à

travers le regard que l'on porte sur lui. Sa compréhension exige donc une certaine éducation de l'âme et une connaissance des symboles véhiculés par l'œuvre. Dans ce sens, ce qui menace l'art sacré n'est pas tant la dégradation des œuvres que la perte de ce *regard* qui seul peut donner vie et conférer toute sa profondeur à l'œuvre d'art sacré.

Cette conception de l'art tend cependant à se perdre non seulement du fait de l'individualisme et du formalisme extrême de l'art actuel, mais du fait du développement d'un regard consumériste sur les œuvres d'art qui les réduit à de simples objets de collections et oublie qu'elles peuvent être aussi des véhicules de sens qui ont quelque chose à nous apprendre. Pour ce regard consumériste, l'œuvre se réduit à un assemblage de formes et de couleurs; elle n'est plus qu'un simple objet matériel muet – tout comme le tableau de signalisation lorsqu'il est considéré en lui-même.[12]

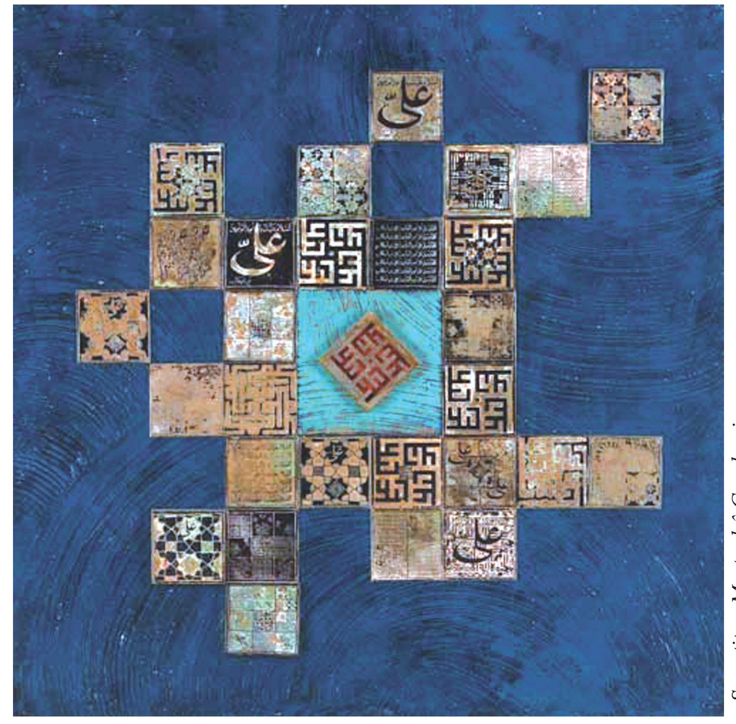
L'existence de l'art sacré dépend donc d'une ontologie, d'un artiste mais aussi du regard du spectateur. Si ce regard se perd, la forme meurt et ne "montre" plus rien au-delà d'elle-même – elle n'est plus qu'un composé de formes et de couleurs dénué de sens.

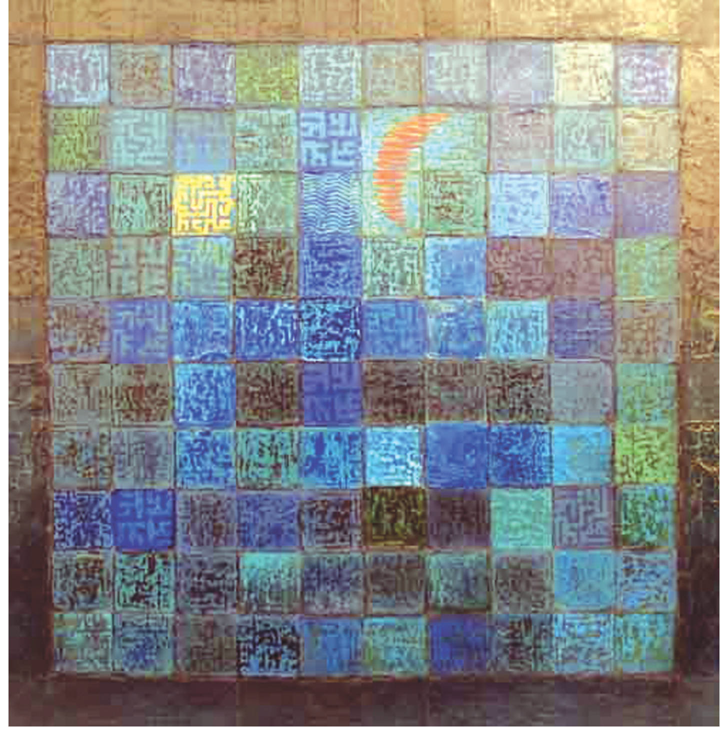
Deux regards sur le Musée de l'Imâm 'Ali

Sur cette base, nous pouvons aborder la visite du Musée de l'Imâm 'Ali selon deux regards: un premier regard descriptif, en dressant la liste des objets exposés qui incluent à la fois des œuvres d'art sacré et d'art religieux - miniatures, enluminures, anciens exemplaires du Coran, peintures religieuses de style *ghahveh khâneh*, œuvres graphiques, calligraphies, tableaux aux styles divers… dont le nombre atteint près de quatre mille. Exposées à tour de rôle, les différentes collections d'art sacré

L'art sacré prend sens uniquement à travers le regard que l'on porte sur lui. Sa compréhension exige une certaine éducation de l'âme et une connaissance des symboles véhiculés par l'œuvre. Dans ce sens, ce qui menace l'art sacré n'est pas tant la dégradation des œuvres que la perte de ce *regard* qui seul peut donner vie et conférer toute sa profondeur à l'œuvre d'art sacré.

rassemblent tant des œuvres traditionnelles ayant une valeur historique que des œuvres contemporaines, qui se rejoignent par ce même effort d'exprimer une transcendance, de mener le visiteur de l'apparent au caché. De nombreuses œuvres picturales et surtout


Sans titre, Mostaphâ Goudarzi, Musée des Arts Imâm 'Ali



Sans titre, Nâsser Seyfi,
Musée des Arts Imâm 'Ali

calligraphiques ont pour sujet principal l'Imâm 'Ali, gendre du prophète Mohammad et premier Imâm des chiites, qui a une importance centrale dans la spiritualité musulmane. Il a également un rôle important dans le domaine artistique étant donné qu'il est notamment considéré comme étant le fondateur de la calligraphie et du style coufique.

Représentation de l'Imâm 'Ali, Habibollah Sâdeghi,
Musée des Arts Imâm 'Ali

Le musée comporte trois niveaux: le rez-de-chaussée est consacré aux expositions temporaires d'objets du musée ou d'œuvres provenant de l'extérieur, le premier étage est dédié aux collections d'œuvres d'art sacré exposées de façon permanente, tandis que le second et dernier étage est réservé à l'organisation d'expositions temporaires d'artistes contemporains. Le musée abrite également un centre de recherche qui réalise avant tout des études sur l'Imâm 'Ali et l'art sacré et religieux, ainsi qu'une bibliothèque rassemblant près de dix mille ouvrages, manuscrits et microfilms. Il comporte également une section consacrée à la restauration des œuvres. Le musée organise aussi des cérémonies d'hommage aux grands maîtres de l'art sacré, des colloques scientifiques et artistiques, des compétitions artistiques internationales notamment entre les arts sacrés des différentes religions...

Selon un second regard, la majorité des œuvres exposées constituent un appel à s'élever vers le sacré et à ressentir une présence spirituelle au-delà des formes matérielles. Il ne s'agit ici plus de savoir la date à laquelle l'œuvre a été réalisée ou le nom de l'artiste, mais ce que ce dernier a *vu* et a cherché à nous communiquer au travers de son œuvre. Il n'est donc pas ici question de décortiquer les œuvres en styles et courants artistiques, mais de les considérer comme des *présences vivantes* ayant un enseignement intemporel à nous transmettre.

Loin d'être un simple loisir ou une distraction, l'art sacré est un moyen d'élever l'homme vers la vérité et l'aide à établir un lien avec le monde invisible. Pour remplir son rôle, il ne doit cependant pas être confiné dans des musées, mais être présent dans la vie quotidienne à travers l'architecture, les objets de la vie

quotidienne… tous doivent être autant de "rappels" et de "présences" qui sanctifient la vie de l'homme au quotidien, à condition de comprendre et de participer à l'univers spirituel qui leur a donné naissance. ■

Adresse: Avenue Vali 'Asr, Boulevard Esfandiar, No. 35., Téhéran.
Tel: (0098 21) 22 02 4847
Site internet du musée:
www.iaram.ir
Ouvert tous les jours de 10h à 18h sauf le vendredi



Sans titre, Mohammad Goudarzi Dibâdj, Musée des Arts Imâm 'Ali

---

1. En persan, art sacré se dit *honar-e qodsi*, et art religieux *honar-e dini*. La différence entre ces deux arts est évoquée dans la suite de l'article.
2. Les beautés sensibles sont elles-mêmes multiples. Chaque sens peut ainsi percevoir un type de beauté particulière: un beau visage pour la vue, une belle musique pour l'ouïe, un parfum agréable pour l'odorat, une surface lisse ou douce pour le toucher, etc.
3. A ce propos, voir Amélie Neuve-Eglise, "L'origine et le statut de la beauté selon le Coran d'après le commentaire *Al-Mizân* de 'Allâmeh Tabâtabâ'i", *La Revue de Téhéran*, No. 66, mai 2011.
4. Selon la vision coranique, l'ensemble des beautés matérielles et intellectuelles est également spirituelle en tant que reflet d'un aspect des perfections divines.
5. Pour reprendre une phrase de l'Imâm 'Ali évoquant la relation de Dieu avec le monde, la Beauté divine se manifeste dans les formes sensibles et spirituelles, mais elle ne leur est pas mélangée - tout comme un miroir "manifeste" une forme sans pour autant que cette dernière soit "dans" le miroir. Manifestation ne veut donc pas dire incarnation.
6. Il faut ici souligner que nous utilisons le mot "forme" dans son sens ontologique et philosophique, et non strictement dans le sens d'apparence matérielle.
7. Nous nous basons ici notamment sur les définitions données par Seyyed Hossein Nasr dans l'ouvrage *In the Search of the sacred*.
8. Voir à ce propos l'ouvrage d'entretiens avec Seyyed Hossein Nasr *In the search of the sacred*.
9. Cette expression coranique est parfois traduite par "âme incitatrice au mal" ou "âme concupiscente". Elle est un état de l'âme à dépasser afin d'atteindre le niveau de la *nafs-e motma'ina* c'est-à-dire l'âme apaisée, purifiée et agréée prête à rencontrer son Seigneur (cf Coran, 89:28-29).
10. L'art sacré est ainsi basé sur toute une épistémologie basée à son tour sur l'existence d'un "monde imaginal" (*'âlam-e methâl*), monde des formes subtiles entre le monde matériel et le monde de l'intellect. Par un cheminement spirituel et une ascèse intérieure, l'artiste doit s'efforcer de dépasser les frontières du monde matériel afin de se rendre capable de percevoir les formes du monde imaginal, manifestant de hautes significations spirituelles au travers de formes dénuées de matière.
11. Un hadith *qodsi* est une parole de Dieu qui ne fait néanmoins pas partie du Coran.
12. Cf. l'exemple cité précédemment pour distinguer les deux types de regards que l'on peut porter sur le monde et, par extension, sur une œuvre d'art sacré.

Bibliographie:

-Articles sur l'art sacré ainsi que sur la relation entre islam et art dans l'encyclopédie en ligne Tahoor, majoritairement issus d'ouvrages de Mortezâ Motahari. www.tahoor.com
-Nasr, Seyyed Hossein; Jahanbegloo, Ramin; Moore, Terry, *In search of the sacred*, ABC-CLIO, 2010.

Regard critique sur le Musée des Arts décoratifs de Téhéran

Traduction et adaptation:
Mahnaz Rézaï
Université de Tabriz
Khadidjeh Naderi Beni



Page de moraqqa' golshan, *calligraphie de style nasta'liq qetâ'i, œuvre de Soltân 'Ali Mashhadi, XVIIe siècle, Musée des Arts décoratifs*

En Iran, le musée d'art est encore avant tout considéré comme le lieu d'exposition d'objets anciens voire antiques, et donc nécessairement comme le véhicule de l'histoire d'une culture. Si l'on exclut le Musée des arts contemporains, l'écrasante majorité des musées d'arts de Téhéran expose des œuvres dont les plus récentes datent au moins de 50 ans, et atteignent des époques reculées de l'histoire persane. Les lieux d'expositions ont aussi parfois une valeur historique, comme c'est le cas dans la majorité des palais anciens de Téhéran parmi lesquels le Palais du Golestân, le Palais de Marmar, le Palais de Niâvâran… qui furent transformés en musées. Outre l'aspect artistique, la dimension historico-culturelle apparaît donc comme étant l'un des aspects inséparable des musées, mais comporte souvent de nombreuses limitations du point de vue didactique ou de l'exposition des œuvres. Le Musée des Arts décoratifs en constitue un exemple.

Présentation du Musée des Arts décoratifs

Le Musée des Arts décoratifs (*mouzeh-ye honar-hâye taz'ini*) de Téhéran expose pour l'essentiel des objets des XVIIe, XVIIIe et XIXe siècles, ainsi que quelques objets de l'époque contemporaine sur quatre niveaux. Le rez-de-chaussée expose avant tout des objets provenant du Palais de Marbre (*Kâkh-e marmar*)[1], des mosaïques ainsi que des travaux de marqueterie (*khâtam kâri*). Le premier étage expose des tissages et broderies traditionnelles iraniennes,

tandis que l'on peut admirer d'autres travaux de marqueterie, des ciselures, ainsi que des objets en verre et en métal au deuxième étage. Enfin, le dernier étage est consacré à l'exposition de peintures et miniatures iraniennes. Malgré l'intérêt certain des objets exposés, ce musée est loin d'avoir atteint les buts que doivent s'efforcer d'atteindre tout musée, notamment d'être un centre d'apprentissage et de recherche pour les écoliers et les étudiants ainsi qu'un lieu où les artisans, maîtres et débutants, peuvent faire des recherches sur l'art de leur pays. Nous ne cherchons bien sûr ici pas à remettre en question la qualité des objets exposés c'est-à-dire le *contenu* même du musée, qui comporte un intérêt culturel, esthétique et historique indéniable, mais plutôt le lieu et la façon dont ils sont exposés. Il va donc sans dire que de par son contenu, le Musée des Arts décoratifs demeure un lieu qui, de par ses collections, vaut en soi le détour.

L'édifice du musée

L'édifice du musée, dont la construction fut achevée à la fin des années 1950, ne rassemble pas les qualités nécessaires à la conservation et l'exposition des œuvres d'art. Les dimensions et l'agencement des pièces, couloirs et salons de ce musée, qui étaient autrefois de petits appartements, sont des espaces peu appropriés à l'exposition d'objets artistiques. Les grandes fenêtres en fer aux larges vitres font également passer la chaleur et le froid à l'intérieur, tandis que leurs fissures laissent aisément entrer la poussière et la fumée des voitures dans les pièces, et pose ainsi la question de la protection des œuvres exposées. L'apparence extérieure même de l'édifice n'a aucune valeur esthétique particulière et ne reprend aucun élément de l'architecture traditionnelle iranienne. En résumé, il n'existe donc pas d'homogénéité entre l'apparence extérieure du musée et les œuvres qui y sont exposées.

Concernant le nom du musée, l'expression même d' "arts décoratifs" est sujette à débat, et laisse supposer que les objets exposés dans ce musée n'auraient qu'une dimension décorative. Or, de nombreux objets exposés sont également le reflet et l'expression de hauts sentiments et pensées qui s'enracinent dans une vision du monde très profonde. Outre leur dimension spirituelle, de nombreux objets exposés avaient également une fonction utilitaire et pratique, il apparaît



Page de moraqqa' golshan, Visage de jeune homme, *XVIIIe siècle, œuvre de Rezâ 'Abbâssi, XVIIIe siècle, Musée des Arts décoratifs*

Nous ne cherchons bien sûr ici pas à remettre en question la qualité des objets exposés c'est-à-dire le *contenu* même du musée, qui comporte un intérêt culturel, esthétique et historique indéniable, mais plutôt le lieu et la façon dont ils sont exposés.

De façon générale, peu de renseignements à propos de l'artiste, du genre et de la façon dont ont été créées les œuvres sont donnés. Par conséquent, les visiteurs curieux, notamment les écoliers et les étudiants n'ont pas la possibilité de réellement en apprendre plus sur leurs arts nationaux.

donc réducteur de tous les classer dans une catégorie unique d' "arts décoratifs". Par conséquent, il apparaîtrait plus approprié de rebaptiser ce musée «musée des arts iraniens».



Calligraphie de style nasta'liq, œuvre de Mirzâ Gholâmrezâ Esfahâni, XXe siècle, Musée des Arts décoratifs

La modalité de la présentation des œuvres d'art

Concernant l'exposition des œuvres du musée, la meilleure présentation possible implique de répondre aux questions suivantes:

1. Que doit-on exposer?
2. Pourquoi doit-on exposer?
3. Comment doit-on exposer?
4. Où doit-on exposer?

L'exposition doit suivre un but précis et son ordre doit lui-même donner des informations et répondre à certaines interrogations, notamment concernant les différentes époques auxquelles appartiennent les objets. Or, dans ce musée, l'exposition des œuvres d'art ne suit aucun ordre logique ou chronologique. Au rez-de-chaussée, des types d'œuvres très différentes sont exposées les unes à côté des autres. Les unes sont situées sous des projecteurs, tandis que d'autres sont dans un recoin sombre; certaines se trouvent au milieu de la pièce, et d'autres derrière ou sur des tables, ou encore accrochées aux murs. Nous avons ainsi davantage l'impression de nous trouver chez un brocanteur que dans un musée: on y voit ainsi une grande aquarelle pliée près d'un rideau poussiéreux, une chaise et une table en marqueterie fabriquées par Sani' Khâtam, une statue de Bouddha en ivoire, la prière *Djoshan kabir*, etc. Cette façon d'exposer les œuvres d'art contribue à entretenir un certain sentiment de confusion chez le visiteur, et ne suit aucun but didactique.

Au premier étage, nous observons un peu plus d'ordre, mais nous pouvons encore constater le manque d'informations nécessaires sur la dimension artistique et technique des œuvres. En outre, les étoffes, qui représentant la plupart des œuvres exposées à cet étape, ne sont pas conservées derrière des vitrines spéciales et se voient exposées à de multiples agents nocifs, au premier rang desquels la poussière. Au dernier étage, les tableaux de peinture à l'huile ou de style *ghahveh khâneh* ("maison de café" traditionnelle) de l'artiste Kamâl-ol-Molk datant de la fin de l'époque qâdjâre ont été accrochées sur le mur. Ici encore, nous ne pouvons que constater l'absence d'ordre logique, historique ou esthétique dans l'exposition des œuvres.

Ce musée est donc dénué de dimension didactique. De façon générale, peu de renseignements à propos de l'artiste, du genre et de la façon dont ont été créées les œuvres sont donnés. Par conséquent, les visiteurs curieux, notamment les écoliers et les étudiants n'ont pas la possibilité de réellement en apprendre plus sur leurs arts nationaux. En outre, presque rien ne semble avoir été fait pour protéger les œuvres de la lumière, tandis qu'une couche de poussière recouvre les étoffes et tapis accrochés sur les murs: certaines œuvres risquent dont réellement de disparaître du fait d'un manque d'attention aux critères de conservation élémentaires.

En outre, les aquarelles et les miniatures, et plus particulièrement les peintures précieuses du musée ont été encadrées par un cadre en bois. Or, la vapeur acidifiée émettant sans cesse de ces fibres du bois fait pourrir les papiers, les tissus et fait pâlir leur couleur. Il faut également préciser qu'autrefois, le papier était fabriqué avec du coton, de l'ouate ou bien de la soie. De nos jours, les papiers et cartons sont faits de bois, d'alun et de matières chimiques. Ces matières augmentent le caractère acide du papier qui ne résiste que peu contre la lumière. Il faut donc éviter de mettre les œuvres d'art au contact du bois ou du papier. Malheureusement, les précieuses calligraphies et peintures d'artistes iraniens et indiens dans des cadres de bois sont accrochées sous des énormes cartons sur les murs dans l'escalier…

La lumière

Comme nous l'avons déjà évoqué, la lumière est un fléau qui menace les œuvres d'art. Ses rayons ultraviolets font ainsi pâlir les couleurs, pourrir les bois et étoffes... Ces rayons se trouvent dans la lumière du soleil et la lumière électrique. Aussi, pour conserver de la meilleure façon possible les œuvres d'art les plus fragiles du musée, il faudrait par exemple les recouvrir de fins rideaux. Cette méthode est très courante pour l'exposition de livres, de tissus, de photos et d'aquarelles anciens. Il faut également fermer toutes les fenêtres de l'édifice laissant passer le soleil, et couvrir les lampes par des enveloppes plastiques.

Au troisième étage, toutes les peintures à l'huile et les aquarelles sont exposées à la lumière des lampes. En outre, on a appliqué les techniques théâtrales d'éclairage dans l'exposition de certains tableaux, alors que cette technique d'éclairage est interdite dans l'exposition des œuvres d'art étant donné les dommages qu'elle est susceptible d'infliger à l'œuvre.

En vue de mettre en valeur les œuvres du musée et de rendre sa visite plus ludique, il faudrait préciser les objectifs et la démarche didactique du musée, classifier les objets d'art du musée en fonction de l'objectif de leur exposition, identifier chacune des œuvres en précisant les renseignements techniques, historiques et artistiques de chaque œuvre, installer des vitrines d'exposition spéciales, y contrôler la lumière, changer l'encadrement des peintures et des calligraphies, et enfin rénover l'édifice du musée. La situation de ce musée semble aussi souligner un problème de fond, qui est celui de la formation et de l'embauche de conservateurs afin de faire de ce musée un lieu non seulement d'exposition d'œuvres d'art, mais aussi un lieu d'enseignement dont pourront également bénéficier les générations futures.

Comme nous l'avons évoqué en introduction, le musée de l'art en Iran est une institution qui évolue relativement peu. Néanmoins, le relais est en partie pris par les galeries d'art privées, qui se sont multipliées ces dernières années: elles se distinguent notamment par l'inventivité et l'originalité de leur architecture, mais aussi et avant tout par la nouveauté des œuvres exposées ainsi que la diversité des artistes qui n'envisageraient pas de pouvoir être exposés dans des institutions officielles, comme le Musée des arts contemporains. Ces galeries suppléent donc à une certaine limitation et rigidité de l'institution officielle, et comptent parmi les acteurs essentiels de l'art iranien. ■

1. Au sujet du Palais de Marbre, lire l'article de Hodâ Sadough "Le Palais de Marbre (*Kâkh-e Marmar*), joyau architectural au cœur de Téhéran", *La Revue de Téhéran*, No. 66, mai 2011.

Adresse: Avenue Karim Khân Zand, près de la place Vali 'Asr.

Les expositions du Musée d'Art Contemporain de Téhéran
Essai de chronologie

Alice Bombardier
Mireille Ferreira

Une exposition sur la miniature persane, organisée par le directeur alors en place au Musée d'art contemporain de Téhéran, Ali Rezâ Sâmi Azar, et qui eut lieu au printemps 2005 dans ce musée, a fait date à la fois en Iran et auprès de la communauté internationale. A l'époque intégralement reproduite sur le site web du Musée d'Art Contemporain de Téhéran, elle a été notamment commentée en détail par l'historien de l'art Souren Melikian dans le journal *International Herald Tribune*. Intitulée *Chefs d'œuvre des peintures persanes – Miniatures remarquables des périodes timourides et safavides*, cette exposition était le fruit d'une étroite collaboration entre différentes institutions culturelles iraniennes, en Iran et à l'étranger, ayant travaillé de concert et dévoilait pour la première fois certaines pièces de leur collection.[1] Le fait que des œuvres datant du XVe au XVIIe siècle aient été exposées dans un musée d'art contemporain n'est pas exceptionnel dans le cas du Musée d'Art Contemporain de Téhéran. Ce musée a la spécificité d'accueillir entre ses murs des expositions très diverses (une exposition sur la mode vestimentaire féminine y a même eu lieu durant l'été 2007) et alterne l'exposition des biennales de peinture avec celles de la miniature. Afin d'aborder le fonctionnement de ce musée influent en Iran et en vue de mieux cerner les différentes étapes de son développement, nous proposons ici, après en avoir présenté les collections, un essai de chronologie de ses principales expositions.

Septembre 1977: Fondation d'un musée à l'architecture inspirée du désert

Le Musée d'Art Contemporain de Téhéran (connu à l'étranger sous l'acronyme TMoCA pour Tehran Museum of Contemporary Art), a été inauguré en septembre 1977 par la reine palhavi. Il a été créé pour accueillir les œuvres des artistes iraniens et abriter l'importante collection d'art moderne et contemporain occidental - la plus fournie en dehors de l'Europe et des Etats-Unis - réunie en grande partie dès 1970 par Kamran Dibâ, architecte et artiste lui-même. La reine y avait ajouté quelques impressionnistes qu'elle possédait. Kamran Dibâ a signé la conception puis la construction du musée et en a été le premier directeur.

Le TMoCA constitue en soit une belle œuvre d'architecture contemporaine. Située au centre de Téhéran, sa structure en béton brut joue la discrétion, épousant la pente naturelle du terrain en bordure du grand parc Lâleh. Elle est surmontée d'éléments verticaux en forme de semi arche, évoquant les *bâdguir*, les tours de vent traditionnelles des villes du désert iranien, qui servent ici à éclairer l'atrium intérieur qui forme l'entrée du musée.

Le bâtiment, qui occupe une superficie de 5000 m², est situé au centre du *Jardin des sculptures* d'environ 7000 m² dans lequel sont disposées des sculptures d'artistes internationaux aussi célèbres que René Magritte, Alberto Giacometti et d'artistes iraniens comme Parviz Tanavoli. Il épouse la déclivité du terrain, ce qui permet au visiteur d'aller de salle en salle en empruntant une rampe hélicoïdale en pente douce, rendant le parcours confortable, similaire au dispositif du musée Guggenheim de New-York. Au centre de l'atrium se trouve un bassin rectangulaire, situé sous les tours du vent, qui s'inspire des *howz* de l'architecture traditionnelle iranienne.

Les collections d'art iranien

Les collections du TMoCA abritent environ 4000 œuvres, aussi bien de la photographie que de la peinture et de la sculpture, mais l'essentiel de ses collections est toutefois constitué de peintures, au nombre de 3000 environ. Selon M. Shahrbâzi[2] qui est en charge des collections du Musée depuis l'ouverture de l'établissement en 1977, la majorité de ces peintures (1800) est issue d'artistes iraniens. Les plus vieilles pièces de cette collection sont des miniatures tirées d'un *Shâhnâmeh* de Ferdowsi datant du XVIe siècle.[3]

Au printemps 2005, un nombre considérable de ces miniatures a été présenté au public lors de cette exposition qui a fait date: *Chefs d'œuvre des peintures persanes – Miniatures remarquables des périodes timourides et safavides*. Mais les réserves du Musée sont surtout constituées des tableaux des principaux peintres iraniens actifs au XXe siècle, de Kamâl-ol-Molk (1848-1940) aux peintres révolutionnaires des années 1980. Kamâl-ol-Molk, qui a fondé la première Ecole des Beaux-Arts à Téhéran en 1911, avait initié en Iran un courant pictural proche de la peinture académique, appelé «peinture du réel». Ses disciples, tels Esmâ'il Ashtiâni, 'Ali-Mohammad

> Le TMoCA constitue en soit une belle œuvre d'architecture contemporaine. Située au centre de Téhéran, sa structure en béton brut joue la discrétion, épousant la pente naturelle du terrain en bordure du grand parc Lâleh. Elle est surmontée d'éléments verticaux en forme de semi arche, évoquant les *bâdguir*, les tours de vent traditionnelles des villes du désert iranien, qui servent ici à éclairer l'atrium intérieur qui forme l'entrée du musée.



L'entrée du Musée d'Art Contemporain

Photo: Mireille Ferreira

Couverture du catalogue de l'exposition Arman au Musée d'Art Contemporain de Téhéran en 2003

Heydariân ou Hasan-'Ali Vaziri, ont perpétué son héritage et ont assuré, jusqu'aux années 1950, la formation de plusieurs générations d'artistes iraniens. Celle qui a émergé dans les années 1940 a représenté la génération pionnière de la «nouvelle peinture» ou «peinture contemporaine iranienne». Les pionniers de ce nouveau courant pictural proche du cubisme et de la peinture abstraite, ainsi que les artistes qui ont créé par la suite dans ce sillage, ont été présentés en 2006 au TMoCA lors d'une vaste exposition intitulée *Les mouvements de la nouvelle peinture en Iran* (*djombesh-e honar-e nowgerâ'i-e irân*, janvier-février 2006).

Les collections du TMoCA abritent environ 4000 œuvres, aussi bien de la photographie que de la peinture et de la sculpture, mais l'essentiel de ses collections est toutefois constitué de peintures, au nombre de 3000 environ.

Cette exposition à la scénographie recherchée débutait par la fondation de la Faculté des Beaux-Arts à Téhéran en 1940 et par les œuvres des premiers diplômés de cette Faculté, considérés comme les premiers peintres modernes du pays, à l'instar de Djalil Ziâpour, Djavâd Hamidi ou Mahmoud Djavâdipour. Les artistes ayant fait carrière par la suite, appartenant à une «*seconde génération*», étaient ensuite exposés. Cette deuxième catégorie d'artistes était composée des peintres qui avaient emboîté le pas des pionniers et d'autres qui avaient voulu s'en démarquer, créant par exemple un mouvement artistique original dans les années 1960, appelé *saqqâkhâneh* (s'inspirant des images populaires des fontaines publiques). Puis l'exposition célébrait une «*troisième génération*» d'artistes, «*les nouveaux talents qui ont émergé ces dernières années*» sous l'égide de la République islamique. Il était possible de lire, sur les panneaux de l'exposition, un panégyrique de leur créativité puis un rappel des «conditions favorables» qui auraient permis leur émergence: «*La tenue de Biennales, l'ouverture de bon nombre de galeries et de centres culturels ont stimulé les arts visuels contemporains. L'établissement de groupes artistiques, la présence de critiques d'art distingués aussi bien venus de l'Ouest que de l'Est indique une croissance aussi bien en qualité qu'en quantité de ces arts visuels. Cela montre qu'il existe des conditions favorables au développement de la créativité artistique dans l'Iran postrévolutionnaire*». D'un point de vue général, cette exposition a suscité la surprise car, placée sous les auspices d'un gouvernement conservateur, elle a néanmoins reconnu l'héritage des artistes modernes de la première heure, dont elle a exposé des œuvres qui avaient été

décriées jusque-là. Le patrimoine pictural du pays était revisité, redécouvert et réhabilité aux côtés de la peinture islamico-révolutionnaire (non absente de la manifestation): «*Indubitablement, le mouvement d'art moderniste iranien ne doit pas être considéré comme improductif et dépourvu de valeur dans son essence. [...] La peinture moderniste iranienne détient sa réputation internationale des œuvres de ces artistes*».

Les collections d'art occidental

C'est cependant pour sa très riche collection d'art moderne occidental (environ 1200 pièces) que le Musée d'art contemporain de Téhéran a acquis une réputation mondiale. Les peintures et sculptures de cette collection font partie des œuvres majeures de l'art occidental, couvrant la plupart des courants artistiques de la fin du XIXe au milieu du XXe siècle.

'Ali Rezâ Sâmi Azar, avant d'être remplacé au poste de Directeur du Musée d'art contemporain de Téhéran qu'il avait occupé durant huit années (1998-2005), a organisé de juin à août 2005 une exposition remarquée et au succès notoire, en donnant à voir la collection des œuvres occidentales détenue par le Musée. Cette importante collection avait été acquise par la reine lors de l'ouverture du bâtiment en 1977 et incluait notamment des œuvres de peintres impressionnistes, de Picasso ou des toiles de Jackson Pollock et Andy Warhol. Baptisée *Les mouvements de l'art moderne occidental à travers la collection internationale du Musée d'art contemporain de Téhéran*, cette exposition a été considérée par de nombreux artistes iraniens favorables à l'ouverture comme une apothéose des pratiques de ce Directeur, qui a été un des gestionnaires le plus longtemps en place à la tête du Musée d'art contemporain de Téhéran. 'Ali Rezâ Sâmi Azar avait déjà organisé les années précédentes un certain nombre d'expositions présentant des courants



Exposition des peintures de café. Une salle du Musée d'Art Contemporain de Téhéran au printemps 2010



Affiche de l'exposition Manifestations de l'art mondial contemporain, *automne 2010, reproduite à l'entrée du musée*

Photo: Mireille Ferreira

ciblés de l'art moderne ou de l'art contemporain occidental. En 1999, il ornait le musée des œuvres de la mouvance «Expressionnisme Abstrait»[4]; en 2000, le «Pop Art» était à l'honneur et fut complété par une exposition plus large intitulée *Du Cubisme au Minimalisme*; en 2002, le Musée d'art contemporain de Téhéran célébrait également «l'Impressionnisme et le Post-impressionnisme». Mais cette exposition avec laquelle Sâmi Azar a clôturé son mandat de directeur a présenté l'intérêt de montrer conjointement la quasi-totalité des œuvres conservées depuis une trentaine d'années par le musée, englobant l'ensemble des courants artistiques clés de la fin du XIXe siècle à la fin des années 1970. La tenue d'une telle exposition a permis en outre de rappeler que le Musée d'Art Contemporain de Téhéran pouvait se targuer du rang prestigieux de premier musée en-dehors du monde occidental à posséder une collection d'œuvres occidentales aussi importante, ce que soulignait 'Ali Rezâ Sâmi Azar en introduction du catalogue de la manifestation.[5]

Voici, dans cette introduction, quelle présentation 'Ali Rezâ Sâmi Azar a fait de la collection d'œuvres occidentales du TMoCA:

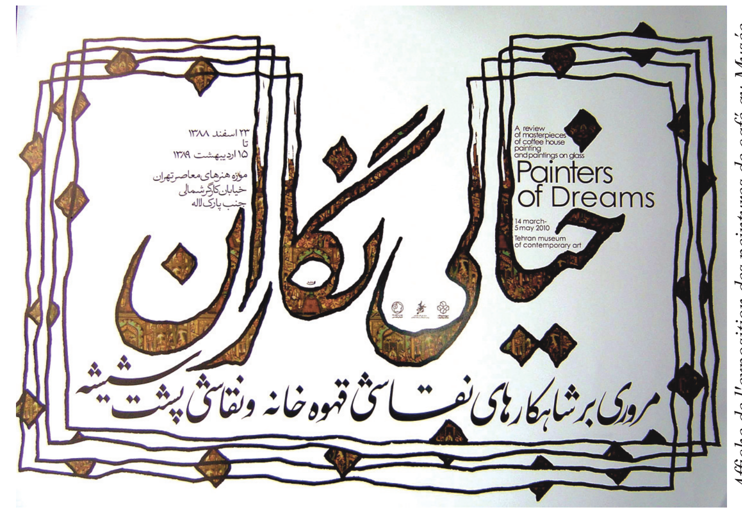
«*La collection débute par d'éblouissantes peintures des Impressionnistes Claude Monet, Camille Pissarro et Edouard Vuillard, reconnus comme les pionniers de la révolution de la lumière et de la couleur. […] Puis les œuvres brillantes de Gauguin, Toulouse-Lautrec et Van Dongen illustrent les tendances post-impressionnistes. […] La première période cubiste est représentée par Fernand Léger. […] Braque et Picasso, les deux autres artistes leaders de l'évolution du modernisme, sont aussi représentés dans la collection par des œuvres majeures datant des années 1920.*

D'autres œuvres montrent le passage de Pablo Picasso du cubisme au surréalisme. Une partie importante de la collection comprend des œuvres appartenant aux mouvements artistiques de la période postérieure à la Seconde Guerre mondiale, tel que l'Expressionisme abstrait, style dominant des décennies 1940 et 1950, qui vit le jour à New-York, par des artistes remarquables comme Motherwell, Mark Rothko, Jackson Pollock, Gottlieb et De Kooning. Ce mouvement, qui fut d'abord initié par les principaux artistes européens exilés aux Etats-Unis, fut par la suite adopté par des artistes comme Soulages, Tàpies et Fautrier, tous trois présents dans la collection. […] Le Pop Art est représenté dans les collections du musée par les artistes leaders de ce courant, Robert Rauschenberg, Jasper Jones, Roy Lichtenstein, Claes Oldenburg et Andy Warhol. A l'Expressionnisme abstrait succéda les œuvres de Morris Louis, Robin Denny et Frank Stella et par le travail original de Frantisek Kupka, prédécesseur direct de Vasarely, créateur de l'Op Art, tous présents dans la collection. La tradition constructiviste a également permis une approche minimaliste de la peinture que l'on reconnaît dans les toiles monochromes d'Ad Reinhardt et d'Agnès Martin et dans les expériences optiques de Rafael Soto. L'Art minimaliste fut plus tard appliqué à la sculpture par Sol Le Witt, Robert Morris et, Donald Judd, tous trois également présents dans la collection».

En 2003, une rétrospective des œuvres de l'artiste franco-américain Arman, un des fondateurs du courant du Nouveau-Réalisme, dont *Le Cœur en Verre* - bloc de résine avec objets incrustés, exécuté en 1969 - appartient au TMoCA, a également été organisée dans les salles du musée. Arman connaissait bien l'Iran, où il avait accompagné la mission archéologique d'un moine dominicain en 1958. A cette époque, ralliant Téhéran en 2 CV Citroën, via Istanbul et le Khouzestân iranien, il avait exposé au collège Saint-Louis de Téhéran, dirigé par les Pères Lazaristes, une crèche de Noël réalisée à partir d'éclats de verre et d'un ballon de football. Cela représentait sa première exposition à l'étranger. En 2003, il était le premier artiste occidental

En 2003, une rétrospective des œuvres de l'artiste franco-américain Arman, un des fondateurs du courant du Nouveau-Réalisme, dont *Le Cœur en Verre* - bloc de résine avec objets incrustés, exécuté en 1969 - appartient au TMoCA, a également été organisée dans les salles du musée.

à être réexposé en Iran depuis l'instauration de la République islamique. Le catalogue édité à cette occasion avait été préfacé par Sâmi Azar et contenait des textes d'Umberto Eco, ainsi qu'un entretien avec Arman.



Affiche de l'exposition des peintures de café au Musée d'Art Contemporain de Téhéran au printemps 2010

Les expositions du TMoCA: essai de chronologie

Les peintres et sculpteurs du courant *saqqâkhâneh* (néo-traditionnaliste, dit «des fontaines publiques») ont eu la primeur de l'exposition inaugurale du Musée d'Art Contemporain de Téhéran (octobre 1977). A partir du 22 novembre 1977, les graphistes furent à l'honneur lors de la deuxième exposition du musée consacrée à l'art de l'affiche. La dernière exposition organisée sous le régime impérial, polyvalente, a réuni différents peintres et artistes, dont Behjat Sadr. Après ces trois mois d'activité, le TMoCA fut fermé quatre ans environ lors des événements révolutionnaires de 1978-1979 puis durant la Révolution culturelle qui a suivi.

Il n'existe que peu d'informations sur l'historique des expositions du TMoCA. Seule une ancienne bibliothécaire du musée aurait effectué en persan un mémoire sur l'institution, auquel il ne nous a pas été possible d'accéder. D'après les données que nous sommes parvenues à rassembler, un ingénieur dont nous ignorons le nom aurait orchestré la réouverture du musée en 1981. Sous le mandat de Nâsser Djavâherpour, calligraphe, il ne nous a pas été possible de reconnecter le fil des premières expositions réorganisées au TMoCA. Par contre, le Directeur suivant, Gholâm 'Ali Tâheri, peintre révolutionnaire diplômé de la Faculté des Beaux-Arts de Téhéran, a rétabli un certain nombre d'expositions portant sur des artistes nationaux et internationaux et a surtout réenclenché la dynamique des biennales artistiques en organisant en 1987 la Première Biennale des Graphistes de Téhéran. Ashraf Hoseini, peintre, a pris la tête du musée l'année suivante, mais sans avoir élaboré d'expositions marquantes. Il en est de même pour M. Soleimâni, diplomate, en place l'année d'après. A l'inverse, le directeur suivant, Mohammad Sohofi, diplômé en communication, est demeuré longtemps en place à la tête du musée et a organisé, de 1990 à 1997, un certain nombre d'événements remarqués. Sous son mandat - bénéficiant des retombées financières et culturelles qui suivirent l'arrêt de la Guerre de l'Irak contre l'Iran - le système des biennales s'étend à d'autres domaines, comme la peinture, la miniature, l'illustration ou la céramique. Puis intervient la période de réformes initiée entre 1998 et 2005 par 'Ali Rezâ Sâmi Azar, architecte: des rétrospectives des pionniers de la nouvelle peinture en Iran sont organisées, la collection d'œuvres occidentales est pour la première fois montrée au public iranien, des expositions d'art conceptuel sont initiées, un artiste occidental (Arman) est réinvité à présenter ses œuvres. A l'issue de cette période d'effervescence au sein du TMoCA, Abdolmajid Hoseini-Râd, Docteur en histoire de l'art, a tenté de perpétuer cette programmation éclectique. Il a mis en place en 2006 l'exposition rétrospective des mouvements de la peinture contemporaine iranienne. Mais il est rapidement remplacé par Habibollah Sâdeqi, peintre révolutionnaire, sous le mandat duquel la programmation du musée a connu une baisse d'activités.

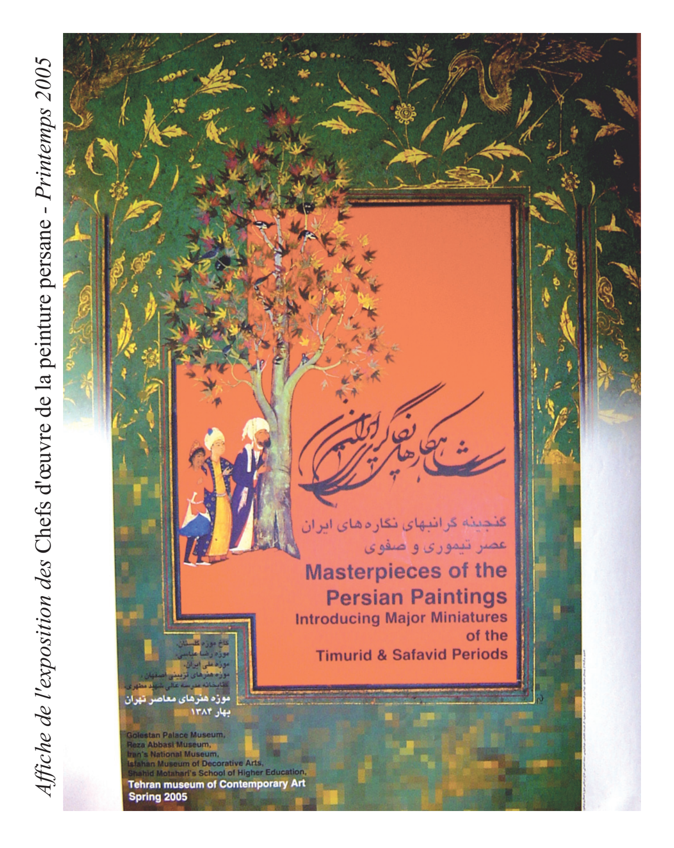
Mahmoud Shâlou'i, Docteur en religion, en place depuis l'été 2007, réexpose la collection d'œuvres occidentales du musée en alternance avec la présentation d'arts iraniens traditionnels (dessins de tapis, la peinture de maison de café).

Mahmoud Shâlou'i, Docteur en religion, en place depuis l'été 2007, réexpose la collection d'œuvres occidentales du musée en alternance avec la présentation d'arts iraniens traditionnels (dessins de tapis, la peinture de maison de café).

En février 2009, le Musée d'art contemporain de Téhéran a accueilli un cycle de conférences et d'expositions en commémoration des Trente ans de la Révolution islamique. Cet anniversaire, célébré dans ce haut-lieu des arts plastiques téhéranais, a été l'occasion de rendre hommage à la récente émergence de cette institution-phare de la vie culturelle iranienne. ■

Adresse: Nord du boulevard Keshâvarz, Parc Lâleh, Téhéran

Site internet du musée: www.tmoca.com



Affiche de l'exposition des Chefs d'œuvre de la peinture persane *- Printemps 2005*



Affiche des conférences organisées en parallèle de l'exposition Chefs d'œuvre de la peinture persane *- Printemps 2005*

1. Iran's Cultural Heritage and Tourism Organization, Golestan Palace-Museum, Reza Abbasi Museum, Isfahan's Chehelsotun Museum, the Islamic department of Iran's National Museum and the library of Shahid Motahari Institute of Higher Studies.
2. D'après un entretien mené avec M. Shahrbâzi par Alice Bombardier en mars 2009.
3. Il s'agit du *Shâhnâmeh* dit de Tahmasb. Découpées et vendues aux enchères par leur propriétaire américain, certaines miniatures de ce manuscrit avaient été acquises en 1974 par le TMoCA après échange avec un tableau de sa collection d'art occidental, l'œuvre monumentale de Wilhem De Kooning de la série *Woman*. Les autres miniatures provenant du même ouvrage se trouvent actuellement au Musée Metropolitan de New-York.
4. Mouvance dont le foyer a été l'Amérique après la Seconde Guerre mondiale, ce qui est révélateur des efforts d'ouverture culturelle du régime.
5. Sâmi Azar, *The International Collection of Teheran Museum of Contemporary Art*, Catalogue d'exposition, Institut de la Promotion des Arts Visuels, Téhéran, 2005.

Récapitulatif (non-exhaustif) des expositions qui se sont tenues au Musée d'Art contemporain de Téhéran depuis son ouverture en 1977

Dates	Expositions Musée d'Art Contemporain de Téhéran	Directeur
Ouverture: mehr 1356 = Septembre 1977		Kâmrân Dibâ
1977 Octobre	Mouvement *Saqqâkhâneh* (Catalogue écrit par Karim Emâmi)	
1977 22 novembre	Art du Poster en Iran	
1977 Décembre	Exposition de groupe, œuvre de Behjat Sadr	
1978	/ Fermé de Bahman 1357 à 1361= de janvier 1978 à 1981	/ Fermé
1979		
1980		
1981		Ingénieur ?
1982		Nâsser Djavâherpour
1983		
1984		
1985	Rétrospective de Djahângir Razmi, photo-reporter	Gholâm-'Ali Tâheri
1986	Peintres de Chine	
1987	Artistes allemands Arts Nationaux (Calligraphie, miniature…) Les primitifs (Zanganeh…) Photo réalisme (Shakibâ…) Peintres contemporains (Kalantari, Nâmi, Dabiri, Alkhas, Nasr…) Caricature et artistes révolutionnaires (Khosrodjerdi, Palangi…) Œuvres des étudiants en art de l'Université de Téhéran Exposition Fadjr: photo, graphisme et peinture Première Biennale des graphistes de Téhéran	
1988		Ashraf Hosseini
1989	Seconde Biennale des graphistes de Téhéran	M. Soleimâni
1990	Peinture persane (miniature)	Mohammad Sohofi
1991	Troisième Biennale des graphistes de Téhéran Première Biennale de la peinture iranienne	
1992		
1993	Seconde Biennale de la peinture iranienne Quatrième Biennale des graphistes de Téhéran Première Exposition nationale des Etudiants Première Biennale internationale de l'illustration de livres pour enfants	

1994	Première Biennale de la céramique contemporaine iranienne Seconde Exposition nationale des Etudiants.	
1995	Troisième Biennale de la peinture iranienne Seconde Biennale internationale de l'illustration de livres pour enfants	
1996	Seconde Biennale de la Céramique contemporaine iranienne Cinquième Biennale des graphistes de Téhéran	
1997	Quatrième Biennale de la peinture iranienne Troisième Biennale internationale de l'illustration de livres pour enfants	
1998		'Ali Rezâ Sâmi 'Azar
1999 6 mars – 30 avril 6 mars – 11 août 4 mai-1er juin 6 juin-1er juillet 18 juillet – 5 sept 16 août – 22 janv 9 sept – 10 oct 17 oct – 12 nov 15 nov-2 dec 5 dec-7 janv	Réalisme dans la peinture iranienne (Ecole de Kamâl-ol-Molk) Un nouveau regard sur la nature: Rétrospective Sohrâb Sepehri Réflexion de la tradition sur la peinture moderne iranienne Expressionnisme abstrait Sixième biennale des Graphistes 20 ans de la Révolution islamique en peinture La Nature dans la peinture iranienne contemporaine Pop Art Quatrième Biennale internationale de cartoon Quatrième Biennale de la Peinture traditionnelle iranienne Quatrième Biennale internationale de l'illustration de livres pour enfants Première Exposition internationale de dessin	
2000 11 janv-4 fev 25 janv-4 mai 7 fev- 4 mars Nov	Troisième Triennale de la sculpture contemporaine iranienne Cubisme / Abstraction géométrique Un siècle d'architecture contemporaine en Iran Première Biennale internationale de Peinture dans le monde islamique Expression symbolique dans la peinture iranienne Cinquième Biennale de la peinture iranienne	
2001 6 mars - 20 avril Déc	Dessin Contemporain en Iran Œuvres d'Artistes Arméniens Première Exposition d'Art Conceptuel Trois Pionniers de la Peinture Iranienne Moderne: Sepehri, Kâzemi and Pezeshkniâ Rétrospective Mas'oud Arabshâhi	
2002 Nov	Deuxième Biennale internationale de la peinture dans le monde islamique Deuxième exposition d'art conceptuel intitulée "New Art" Deuxième exposition internationale de dessin La vision spirituelle	
2003 6 mai	Rétrospective Arman Sixième Biennale de la peinture iranienne Retrospective Mortezâ Momayez	

2004 fev été sept	Rétrospective Mohsen Vaziri Moqaddam Rétrospective Behjat Sadr et Mansoureh Hosseini Jardins d'Iran: Anciennes croyances / Nouvelles visions	
2005 Mars	Chefs-d'œuvre de la miniature persane Quatrième triennale de la sculpture contemporaine Huitième biennale des graphistes	
2006 Août	Mouvements de la peinture moderne iranienne Video Art L'Est de l'Imagination Septième biennale de la peinture iranienne Fenêtres d'argent: une sélection de photographes contemporains Photographes de guerre	Abolmajid Hosseini-Râd (6 mois) Habibollah Sâdeqi
2007 Janv Printemps Juin-Juillet Mars- juin Juillet-août Sept Nov	Premier Festival "Resistance" Printemps Iranien: Arts Visuels et Poésie Neuvième biennale des graphistes Rétrospective Iran Darudi Mode islamique: vêtements de femmes "Rumi" Cinquième triennale de la sculpture contemporaine. Thème: "Paix, Vie et l'Horizon du Futur".	
2008	Festival Edâlat-e omid Exposition des Professeurs de l'Université de Téhéran Exposition de dessins de tapis Calligraphie Expressionisme allemand: Deux peintres	Mahmoud Shâlou'i
2009 Fev-mars Mai-7 Juillet 30 nov- 21 janv 10	Exposition Fadjr: Peinture et Sculpture Biennale de miniature Manifestations de la peinture du Monde Contemporain Dixième Biennale des graphistes Exposition de posters. Thème "Asmâ' Allah al-Hosnâ" Peinture *qahvehkhâneh* Fenêtre ouverte sur la couleur: rétrospective Sohrâb Sepehri	
2010 Printemps 7 juin-21 sept 25 oct-24 nov	Peintres de rêve - Revue des chefs d'œuvre de la peinture des maisons de café et peintures sur verre Manifestations de l'Art Contemporain du Monde Pionniers De la Peinture Moderne Iranienne: Rétrospective Ahmad Esfandiâri and Mahmoud Djavâdipour	
2011	Exposition Fadjr	



Le Léviathan d'Anish Kapour au Grand Palais

Anish Kapoor, *Léviathan* ou la sculpture au-delà d'elle-même

Grand Palais, Paris, 11 mai-23 juin 2011

Jean-Pierre Brigaudiot

Monumenta

Monumenta est une manifestation artistique récente, inaugurée en 2007, qui se tient dans l'immense nef de pierre, de verre et d'acier du Grand Palais, à Paris. Il s'agit d'un bâtiment Art Nouveau, construit pour l'Exposition Universelle de 1900 et qui, au fil des années, a accueilli une grande diversité de manifestations, tels des salons commerciaux (Salon de l'automobile ou Salon des arts ménagers, par exemple) mais aussi et surtout des foires et des salons d'art contemporain, comme la FIAC. *Monumenta,* coproduite par le Ministère de la culture, la Réunion des Musées Nationaux et un certain nombre de mécènes, a pour règle d'inviter un artiste à la notoriété établie à créer une œuvre spécifique pour ce lieu. Ainsi, Anselm Kieffer, Richard Serra et Christian Boltanski ont précédé Anish Kappor. Chacun de ces artistes a œuvré en fonction de son art et les résultats ont été plus ou moins convaincants, selon la capacité de chacun de ces artistes à penser une œuvre dans un contexte imposé, lequel pèse fort lourd en termes de présence architecturale typée Art Nouveau… et de très grandes dimensions: plus de 13 000 m², 200 mètres de long, une verrière dont le dôme atteint 40 mètres de hauteur. Quel que soit le degré d'innovation de chacune des œuvres réalisée dans le cadre de *Monumenta*, le public est venu nombreux, attiré sans doute par la promesse de découvrir des œuvres exceptionnelles autant que drainé par une médiatisation efficace. Le résultat est donc positif quant à créer un événement où un public, élargi au-delà de celui de l'art contemporain, rencontre des formes de cet art nécessairement plus percutantes que celles que peuvent montrer les galeries parisiennes, caractérisées par leurs petites dimensions ou encore celles que montrent les foires d'art où la tendance dominante est de montrer des pièces de formats restreints. Ici, quel que soit l'intérêt porté à l'œuvre réalisée dans le cadre de *Monumenta*, le fameux rejet de l'art contemporain me parait ne pas pouvoir s'effectuer si aisément, car la monumentalité, la présence physique, l'impact et la prégnance des œuvres y sont pour beaucoup.



Vue extérieure du Léviathan d'Anish Kapoor

***Léviathan*, tel est le titre de l'œuvre réalisée par Anish Kapoor**

Cet artiste est né à Bombay en 1954; il s'est rapidement installé à Londres où il conduit depuis lors une fort brillante carrière dans un domaine issu de la sculpture, plus précisément celui d'un art tridimensionnel inscrit dans l'espace. La sculpture, en effet, et comme beaucoup des disciplines des arts visuels, a évolué vers un certain nombre de pratiques dont les limites sont perméables et interfèrent

Aujourd'hui des artistes créent des œuvres tridimensionnelles immatérielles, et/ou éphémères, interviennent dans le paysage, mêlent matériaux lourds et projections vidéo, sculptent la lumière et le temps, le corps vivant et les végétaux.

avec par exemple l'architecture, l'installation, l'assemblage. Aujourd'hui des artistes créent des œuvres tridimensionnelles immatérielles, et/ou éphémères, interviennent dans le paysage, mêlent matériaux lourds et projections vidéo, sculptent la lumière et le temps, le corps vivant et les végétaux. La sculpture en tant que discipline définie par l'Académie n'est plus qu'une possibilité parmi celles qui se sont développées depuis *Dada,* au début du XXe siècle. Anish Kapoor œuvre de manières différentes, dans la continuité par exemple de Marcel Duchamp avec l'usage qu'il fit de la poussière, en continuité et proximité aussi d'Yves Klein et Wolfgang Laib pour ce qui est du rapport à la couleur et plus précisément au monochrome. Chez Yves Klein, artiste d'un certain absolu avec ses monochromes bleus *YKB*, la couleur est celle des origines, pure et faite de pigments, elle est là, s'expose, mate et charnue en même temps que fragile et immatérielle. Chez Wolfgang Laib, d'une autre génération de celle d'Yves Klein, proche de celle d'Anish Kappor, la très longue quête du pollen dans les prés en fleurs est aussi essentielle que ce qu'il

expose, par exemple le petit tas de pollen jaune, donc monochrome, installé en forme de cônes, dans un esprit très Minimal art et en même temps marqué par Arte Povera et certains aspects du Land art. Le monochrome chez Anish Kapoor est loin du monochrome de Rodtchenko ou de Hans Richter car ici ce n'est ni une surface, ni un objet peint, le pigment en poudre est là, prépondérant, fondateur de l'œuvre, dans sa précarité, dans sa fragilité. Alors que le monochrome peint est plutôt *image* d'un certain absolu, image d'un ailleurs et d'un espace indéfinissable, les monochromes de Klein et de Kapoor ont une présence physique immédiate qui les prive de toute potentielle dimension fictionnelle. La contemplation des œuvres monochromes est certes une expérience de l'ordre de l'indicible, quelque chose qui s'oriente naturellement vers une forme de spiritualité, entre soi et le monde.

Quelles que soient les œuvres d'Anish Kapoor, cette dimension spirituelle fait partie de leur nature, quelquefois mâtinée d'une autre dimension, celle d'un certain sublime, je veux dire d'un au-delà de l'œuvre en tant que ce qu'elle est, *ici-là*. Cela est difficile à expliquer car les œuvres, de dimensions monumentales ou de tailles plus restreintes semblent à la fois proposer d'en faire l'expérience (visuelle, tactile sans vraiment toucher, mais la tactilité est aussi dans ce que l'on ressent) en tant *qu'étant là* et pourvoyeuses d'un *ailleurs*, quelque chose de l'ordre de l'universel ou d'une certaine étrangeté, et ayant une indéniable affinité avec la science-fiction. Ainsi une pièce comme *Dismemberment Site I*, une sorte d'OVNI installé dans le paysage, aux fonctions mystérieuses, semble être le messager d'un autre monde. Même chose avec *Cloud gate,* une énorme construction à caractère organique et réfléchissante, du fait du pouvoir réflexif de sa surface-miroir convexe, capture et déforme à la fois le paysage environnant et l'évolution du ciel. Ces miroirs

La contemplation des œuvres monochromes est certes une expérience de l'ordre de l'indicible, quelque chose qui s'oriente naturellement vers une forme de spiritualité, entre soi et le monde.


Anish Kapour dans le Grand Palais

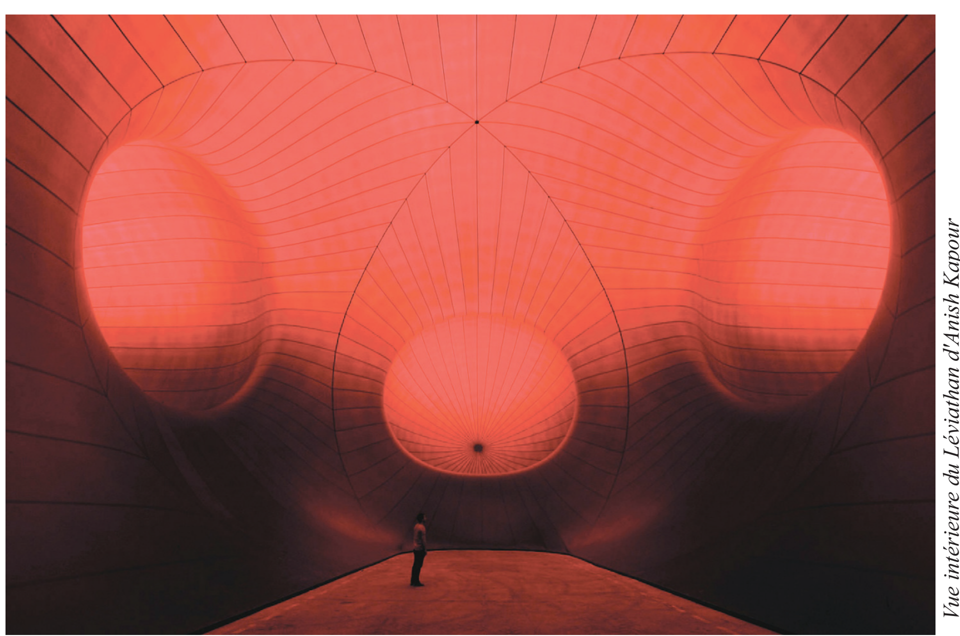
anamorphiques font partie du répertoire dont use Anish Kapoor et définissent l'objet d'art tant comme un non objet, car non coupé du monde, et comme participant à l'évolution permanente du monde dans lequel il est. En ce sens, l'œuvre se fait présence au monde, contrairement aux œuvres-objets autonomes indifférentes à quoi que ce soit, celles qui n'entretiennent pas de relations avec leur espace environnant.

Léviathan

L'œuvre réalisée pour la nef du Grand palais de Paris a pour nom Léviathan, ce qui n'est en soi pas un titre d'œuvre et ce qui, dans la mythologie et dans certaines religions, comme dans la BD, les mangas et le cinéma de science-fiction, désigne un monstre maléfique terrifiant, une sorte de dragon géant susceptible de générer de terribles menaces et apocalypses. Le fait est que cette œuvre est gigantesque, à la mesure du lieu offert. Il s'agit d'une structure polymorphe et praticable: on pénètre en premier lieu dans l'une de ses parties plus ou moins ovoïde, comme les autres. Le matériau dont la structure est faite est une sorte de peau souple et à dominante rougeâtre, striée de lignes parallèles. Cela évoque à la fois une baudruche, un dirigeable qui se serait posé sur le sol, mais également les structures gonflables réalisées par l'artiste et architecte Hans Walter Müller à la fin des années soixante. Le public entre dans le Léviathan (dans la gueule du monstre, Moby Dick?) et se trouve dans cette vaste salle aux formes courbes, rougeâtres et striées de lignes dont il ne peut savoir si elles ont une fonction esthétique ou structurelle. Cette salle ouvre, par des orifices circulaires et aux formes organiques (l'intérieur du corps?), sur ce qu'on suppose être d'autres espaces ou salles du même type que l'on ne peut que deviner. Ces ouvertures évoquent les tympans des églises, ceux qui ouvrent sur un au-delà. L'ambiance se donne à



Vue extérieure du Léviathan d'Anish Kapour

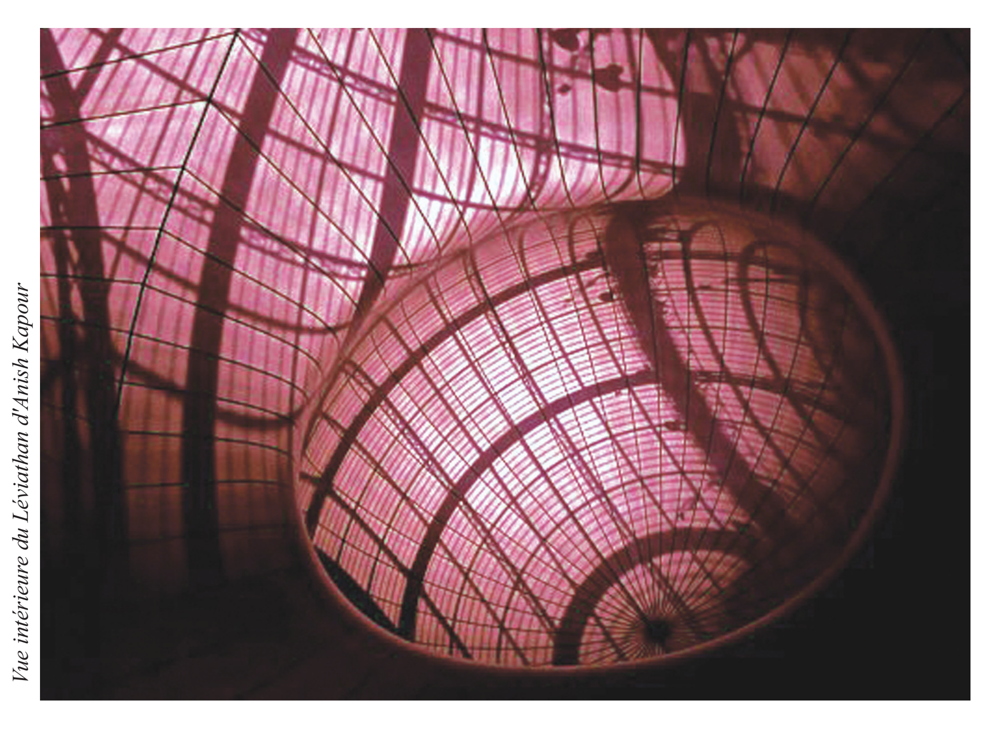


Vue intérieure du Léviathan d'Anish Kapour

ressentir comme à la fois religieuse ou spirituelle, comme dans un temple où un lieu de culte, et s'avère déstabilisante car le lieu ne semble pas appartenir à notre monde, mais à un monde autre, celui que la science-fiction imagine et donne à voir. Les lignes parallèles inscrites sur la peau de cette construction, s'écartent ou se rejoignent donc en faisceaux, suggérant un parcours visuel à suivre, et en même temps, du fait qu'elles ne sont que virtuellement parallèles, cela accentue la rupture de cette construction avec l'orthogonalité dominante de nos architectures. Si l'on connait quelque peu l'œuvre d'Anish Kapoor, on fait le lien avec ses miroirs concaves ou convexes qui nous renvoient l'image d'un monde courbe. Les dimensions de cette salle contribuent à accentuer le sentiment d'étrangeté: l'être humain y est minuscule, comme il peut l'être face à l'immensité de vastes sites naturels, marins, montagneux ou face à la voûte étoilée. On est à deux pas de ressentir ce lieu comme sublime, phénomène accentué par la translucidité de la peau de la structure. Lorsque le soleil éclaire la verrière du Grand palais, les formes découpées de la structure métallique porteuse de la verrière s'inscrivent sur la peau du Léviathan; le matériau dont est fait celui-ci s'éclaire d'une lumière sans origine et mystérieuse.

On est à deux pas de ressentir ce lieu comme sublime, phénomène accentué par la translucidité de la peau de la structure. Lorsque le soleil éclaire la verrière du Grand palais, les formes découpées de la structure métallique porteuse de la verrière s'inscrivent sur la peau du Léviathan; le matériau dont est fait celui-ci s'éclaire d'une lumière sans origine et mystérieuse.

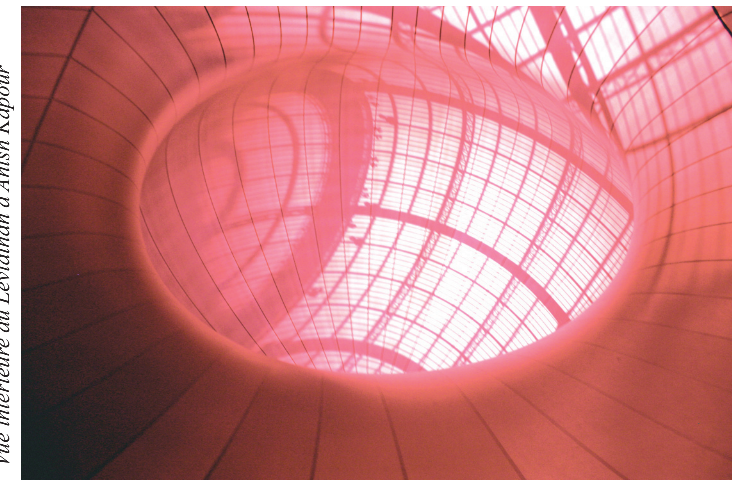
Et puis sortant de cet espace du premier accueil, on se retrouve à l'extérieur du Léviathan. Alors on en découvre la structure, on en saisit la forme globale, celle d'un énorme gonflable constitué de quatre espaces ovoïdes reliés entre eux,


Vue intérieure du Léviathan d'Anish Kapour

tout en douceur, sans ruptures. La bête est énorme, gigantesque et semble même à l'étroit dans la nef du Grand palais; les visiteurs absolument minuscules enfoncent leurs mains dans la chair de la structure un peu molle et celle-ci n'en parait que plus organique, sinon vivante.

Au-delà de Léviathan

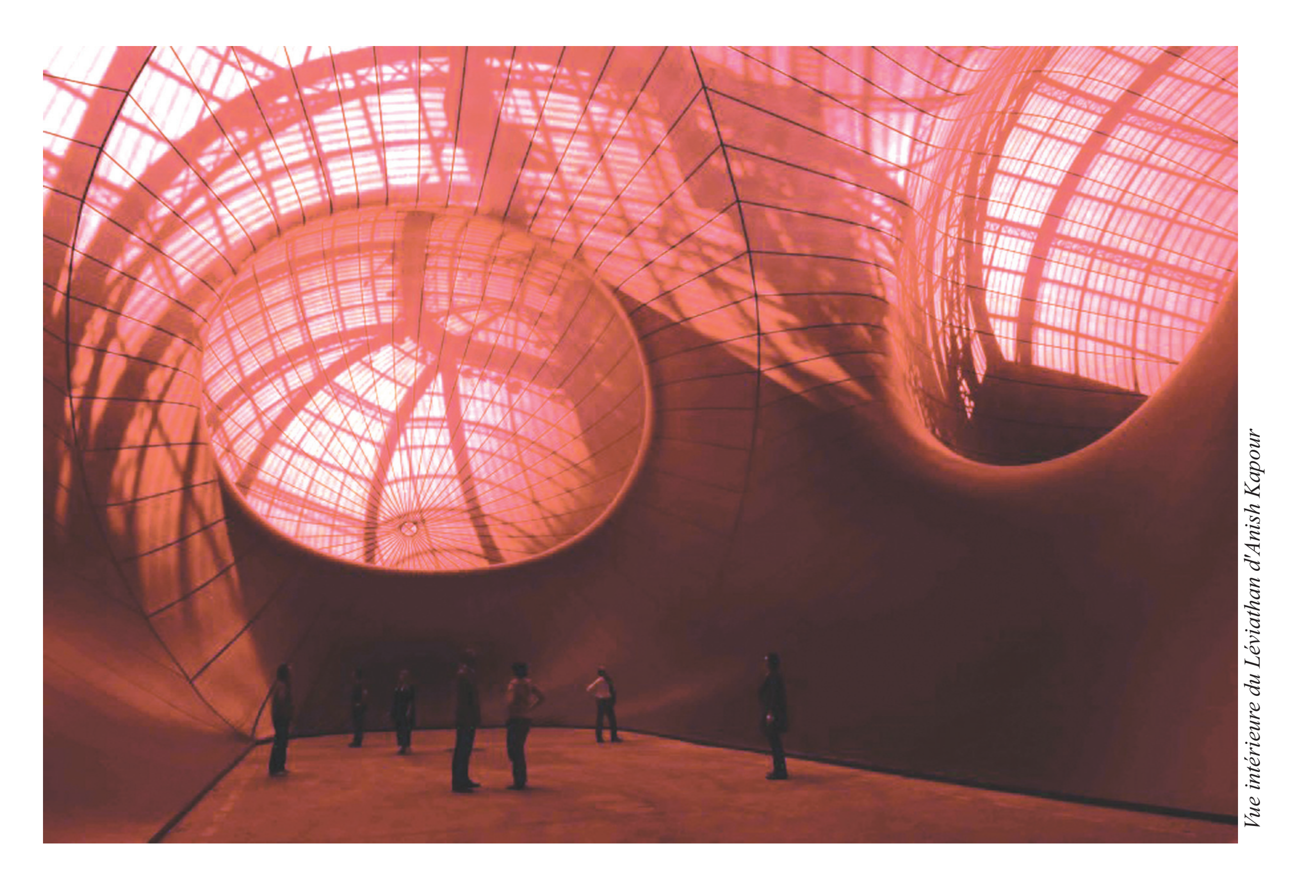
Evidemment, une fois sorti du Grand palais, on cherche quelques repères en ce qu'on connait de l'art contemporain pour situer tant bien que mal ce que Léviathan met en jeu, ce en quoi il diffère, ce en quoi il innove. On trouve par exemple Christo et les emballages de monuments (le Pont Neuf, à Paris, le Reichstag à Berlin), puis Walter de Maria et le fameux *Kilomètre enterré* de Kassel, en Allemagne, avec pour œuvre jumelle, le *Kilomètre brisé* de Soho à Manhattan, ou encore le *Lightning Field* aux Etats-Unis, œuvres qui prennent place entre Land art, Art conceptuel et Minimal art. On rencontre peut-être aussi le souvenir de l'œuvre réalisée par Kawamata à la Chapelle de la Salpêtrière où il élabora une tour faite de plus de 10 000 chaises de campagne. Ces rapprochements avec des œuvres extraordinaires sont sans doute pertinents, on est là bien ailleurs que dans une création simplement expressive issue du pathos de l'artiste, on est face à des œuvres dont la genèse implique une démarche d'équipe


Vue intérieure du Léviathan d'Anish Kapour

complexe, très technique et de longue haleine, constructions de l'esprit, œuvres qui font bouger les limites du concept d'art. Avec le Léviathan d'Anish Kapoor, il ne s'agit évidemment pas d'un simple objet d'art, pas plus que d'une architecture qui se doit d'être fonctionnelle; on sait que cette construction est éphémère et ne sera peut-être jamais plus remontée. Restent encore des questions, dont celles-ci: Léviathan, un gentil monstre? Un lieu de culte sans culte? Une esthétique? Un rêve? Une expérience?

Comme il se fait aujourd'hui, le public peut assister à des conférences et débats conduits par des critiques d'art, historiens, conservateurs ou artistes, il est également possible d'effectuer une visite accompagnée par des médiateurs. Les groupes scolaires sont accueillis en nombre dans le cadre de visites découvertes qui sont aussi des séances de travail, le musée, l'exposition font désormais partie de l'école –hors ses murs. Une librairie dispose d'une offre élargie de publications plus ou moins exhaustives autour de l'œuvre d'Anish Kapoor, avec notamment une très belle et luxueuse monographie.■

Avec le Léviathan d'Anish Kapoor, il ne s'agit évidemment pas d'un simple objet d'art, pas plus que d'une architecture qui se doit d'être fonctionnelle; on sait que cette construction est éphémère et ne sera peut-être jamais plus remontée. Restent encore des questions, dont celles-ci: Léviathan, un gentil monstre? Un lieu de culte sans culte? Une esthétique? Un rêve? Une expérience?



Vue intérieure du Léviathan d'Anish Kapour

Le Centre Pompidou-Metz

Jean-Pierre Brigaudiot



Vue extérieure du Centre Pompidou-Metz

Metz est une ville de taille moyenne située au nord de la Lorraine; elle fut prospère grâce aux industries de l'acier et à l'exploitation du charbon, mais ces activités se sont éteintes. Metz fut aussi allemande, comme l'Alsace et la Lorraine, lorsqu'au fil des conflits entre la France et l'Allemagne, ces deux régions furent plusieurs fois annexées. L'architecture de la ville garde la mémoire de cette occupation allemande, plus précisément prussienne. Récemment, en 2010, dans le cadre des politiques de décentralisation, s'est ouvert le Centre Pompidou-Metz, un musée de relativement petite taille (10 000 m² dont 5000 consacrés aux expositions) par rapport au Centre Pompidou de Paris. C'est à partir de 1981, sous le premier gouvernement du président François Mitterrand et avec le ministre de la culture, Jack Lang, que s'est mise en place une réelle politique de décentralisation culturelle qui changera beaucoup de choses dans le domaine des arts en France et permettra notamment une implantation volontariste et effective de l'art contemporain dans les régions. Ces actions en faveur de l'art contemporain, sous toutes ses formes, ont été coordonnées par les DRAC (Direction Régionale des Affaires Culturelles) et pour les arts plastiques, mises en action par les FRAC (Fonds Régional d'Art Contemporain). Le Centre Pompidou-

Metz, comme le nouveau Louvre qui s'ouvrira prochainement à Arras, concrétisent la continuité de cette politique en même temps que cela permet d'exposer des œuvres faisant partie de trop importantes collections que les musées parisiens ne peuvent ni ne pourront jamais montrer. A Metz, ce musée répond sans nul doute à un besoin culturel régional et transfrontalier: la Belgique, le Luxembourg et l'Allemagne sont très proches, avec une forte densité de population et une offre assez modeste en matière d'art contemporain. Il est cependant certain que l'image exceptionnelle du Centre Pompidou-Paris joue fortement en la faveur de celui de Metz pour attirer un public nombreux.

Du Centre Pompidou-Paris au Centre Pompidou-Metz, une autre architecture

Le Centre Pompidou de Paris a ouvert en 1977, à la fois en tant que musée et en tant que lieu de création. En même temps, il inaugurait une nouvelle espèce de musée où les arts visuels côtoient la musique, la création industrielle, le cinéma, et qui est aussi un lieu de travail et de recherche. Son ouverture suscita une vive polémique, notamment quant à son architecture de type *raffinerie* en décalage total avec celle des différents quartiers de Paris, peut-être également en partie en raison de son implantation dans un de ces vieux quartiers parisiens, le plateau Beaubourg, à côté des Halles, qu'il fallut raser avec toute la brutalité que cela implique. Le président de la république qui permit la construction de ce musée était Georges Pompidou et sous son mandat, Paris connut une médiocre modernisation, au plan qualitatif et au plan esthétique, au prix de la destruction totale d'un certain nombre de ses vieux quartiers, certes en partie vétustes, mais au charme indéniable. Avec le Centre Pompidou-Metz, le temps a passé, 33 ans, et le bâtiment créé par Shigeru Ban

Le Centre Pompidou-Metz, comme le nouveau Louvre qui s'ouvrira prochainement à Arras, concrétisent la continuité de cette politique d'implantation volontariste et effective de l'art contemporain dans les régions en même temps que cela permet d'exposer des œuvres faisant partie de trop importantes collections que les musées parisiens ne peuvent ni ne pourront jamais montrer.



Vue intérieure du Centre Pompidou-Metz

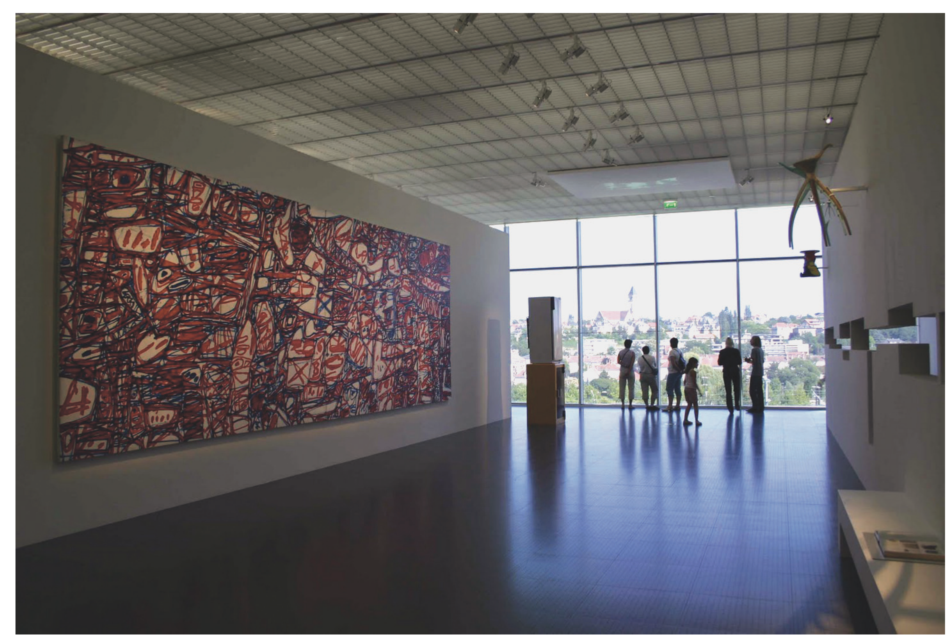

Vue extérieure d'une partie du Centre Pompidou-Metz

et Jean de Gastines ne peut surprendre qui connait un certain nombre de musées récemment créés, comme le Guggenheim de Bilbao ou le New Museum de New York. Pour définir ce bâtiment de Metz, on peut dire qu'il appartient à la catégorie qu'on appelle une *folie* architecturale, et il se situe dans une pensée hypermoderne, au-delà de l'ère de la postmodernité qui marqua l'architecture des années 70 aux années 90. Le Centre Pompidou-Metz est à deux pas de la gare et pour l'instant sa visibilité est facilitée par l'absence de hautes constructions à proximité. Lorsqu'on le découvre, puis s'approche, son architecture est séduisante, elle témoigne d'une réelle légèreté avec, pour la coiffer, une vaste bâche textile blanche ondulante qui évoque, entre autres choses, les tentes des nomades; puis apparaissent des structures de bois en formes de nid d'abeille et torsadées. Certes l'utilisation de la bâche n'est pas nouvelle, pas davantage que ne l'est celle du bois lamellé-collé, mais le bâtiment est agréable et même séduisant. Ainsi bâche et bois donnent le ton, et cela est totalement dénué de prétention, notamment celle d'être un bâtiment fait pour durer l'éternité (comme la gare de la ville, construite à la fin du XIXe siècle, sous occupation prussienne, dans un style néo-moyenâgeux, à la fois pesant et kitsch) et cela résonne comme la volonté d'un faire écologique en même temps que celle d'innover au plan formel. La structure de bois qui accompagne le visiteur au fur et à mesure qu'il contourne

> Que ce soit depuis les salles d'exposition vers les circulations et espaces internes du musée, puits central, escaliers, terrasses, ou vers l'environnement urbain extérieur, se dégage un sentiment de constante respiration, d'échappée possible et de liberté du regard, de continuité entre musée et ville.

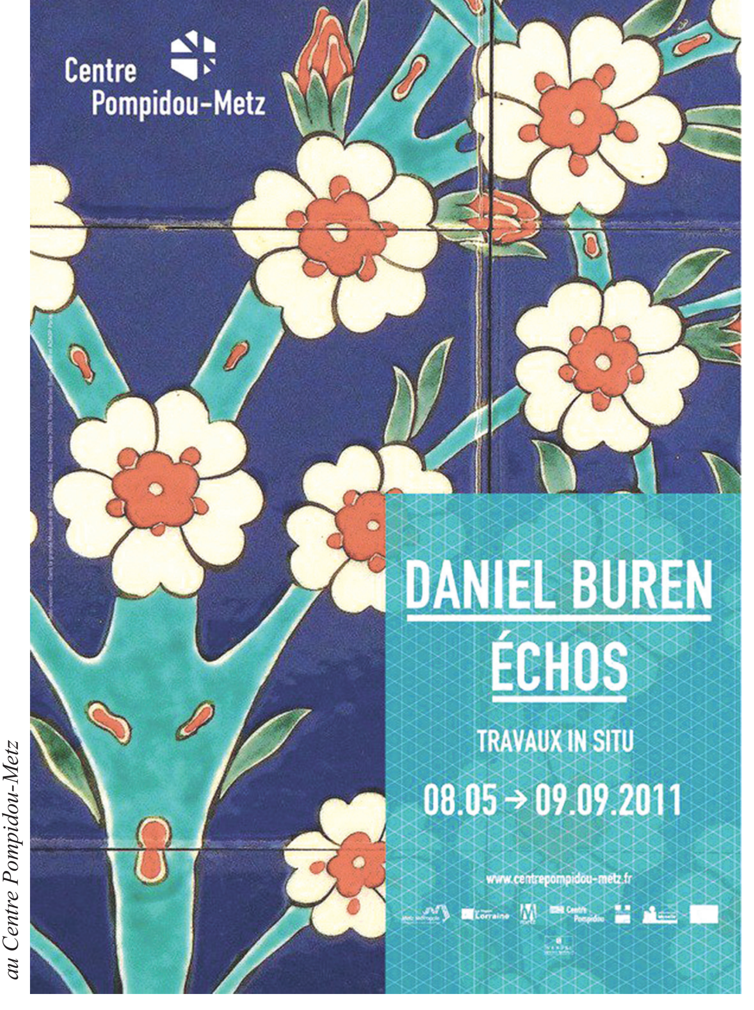
le musée ou qu'il gravisse les étages évoque immanquablement la maquette (reconstituée en bois) du Monument à la Troisième Internationale de Tatline, de 1919. Elle évoque également les charpentes d'anciens châteaux et monastères, ou celles des barques et navires d'autrefois. La qualité des matériaux de construction comme celle des espaces ouverts au public semble bien supérieure à celle du Centre Pompidou Paris, mais ce dernier est trentenaire et au moment de sa construction, il n'était guère question ni d'écologie, ni de coûts énergétiques. A Metz, à l'intérieur du musée, une vaste et haute nef, un puits central, traverse les étages. Les plafonds aux formes déstructurées marquent l'héritage d'une architecture déconstructionniste, celle qui a notamment renié l'orthogonalité propre à la modernité d'une large partie du XXe siècle. Les salles consacrées aux expositions sont conçues comme de très vastes plateaux parallélépipédiques ouverts à leurs deux extrémités, par de larges baies, sur le panorama de la ville. Evidemment ces salles d'exposition disposent d'un système de modulation et de cloisonnement permettant de répondre, selon des scénographies différentes, aux besoins propres à chacune des expositions. La circulation du visiteur est aisée et ce qui la caractérise et en même temps la rend agréable est ce va et vient entre intérieur et extérieur, cette imbrication du dedans et du dehors. Que ce soit depuis les salles d'exposition vers les circulations et espaces internes du musée, puits central, escaliers, terrasses, ou vers l'environnement urbain extérieur, se dégage un sentiment de constante respiration, d'échappée possible et de liberté du regard, de continuité entre

> La mise en évidence de certaines œuvres remarquables, ici désignées comme chefs d'œuvre, joue certes dans le sens de l'élaboration de repères solides susceptibles d'aider à une meilleure compréhension de l'art moderne.



Vue intérieure du Centre Pompidou-Metz – baie avec vue sur la ville

musée et ville. Lors du parcours de visite, il est toujours possible de passer de l'intérieur vers l'extérieur et inversement, grâce à de nombreuses terrasses où la présence des structures de bois intervient en rappel de l'architecture déjà vue en arrivant sur le site. Ce possible et constant retour sur ce qu'on a déjà vu existe également au plan interne grâce à de nombreuses ouvertures d'étage à étage, de salle à salle ou d'escalier à salle, qui à la fois donnent des points de vue différents sur les lieux et jouent comme un rappel, comme le maintien d'une présence et mémoire des lieux et des œuvres déjà visités. Ainsi ce musée est agréable à pratiquer avec une lecture de ses espaces qui se vit presque de manière ludique. On est donc loin des musées fermés, aux salles aveugles, coupées du monde et aux parcours unilatéraux en même temps qu'obligatoires; tel est par exemple le cas lors des grandes expositions historiques du Grand Palais de Paris, où, malgré la hauteur des plafonds, règne un certain sentiment d'étouffement. Dans le sens d'un espace intérieur agréable à pratiquer, comme pour ce qui est de son architecture, le Centre Pompidou-Metz est une réussite, certes plus aisée à réaliser que pour une énorme machine comme le Centre Pompidou-Paris.



Affiche de l'exposition Echos *de Daniel Buren au Centre Pompidou-Metz*

Le centre Pompidou-Metz en action

Le Centre Pompidou-Metz est un établissement de coopération culturelle dont les acteurs et partenaires sont la ville, la Région Lorraine, l'Etat et le Centre Pompidou-Paris auquel il est étroitement associé puisque lui-même ne possèdera pas de collections. Pour son ouverture, le musée avait organisé une vaste exposition sur le thème du chef-d'œuvre: 700 chefs-d'œuvre étaient présentés, principalement extraits des collections parisiennes. Ainsi s'agissait-il du meilleur de ce que possède le Centre Pompidou-Paris, et couvrant le XXe siècle. L'exposition peut à la fois s'avérer être une découverte, pour ceux qui ne fréquentent guère les musées d'art moderne et elle peut être une révision et un plaisir de revoir pour ceux qui connaissent déjà. Le thème du chef d'œuvre peut sembler se situer à rebours des courants dominants car le XXe siècle a vu disparaître cette notion de chef d'œuvre, subvertie par un concept d'art expérimental et inscrit le plus souvent dans une durée extrêmement éphémère.

Cependant cette interrogation sur le chef d'œuvre au plan phénoménologique semble venir fort à propos quelque temps après que la notion d'avant-garde, dissoute dans la postmodernité, se soit estompée. En effet, l'hyperproduction d'œuvres qui caractérise les décennies récentes finit par noyer l'art dans un magma, dans une foule de tendances et postures incompréhensibles au public. Ainsi la mise en évidence de certaines œuvres remarquables, ici désignées comme chefs d'œuvre, joue certes dans le sens de l'élaboration de repères solides susceptibles d'aider à une meilleure compréhension de l'art moderne. Dans le cas présent la tâche n'est pas si ardue puisqu'avec l'art moderne la période couverte est quasiment tout le XXe siècle. Ainsi Brancusi, Matisse, Bonnard, Miro, Giacometti, Dubuffet, Pollock, Man Ray, Picasso, les Nouveaux réalistes appartiennent à une histoire de l'art aux choix et classements désormais bien établis, donc aisément lisible.

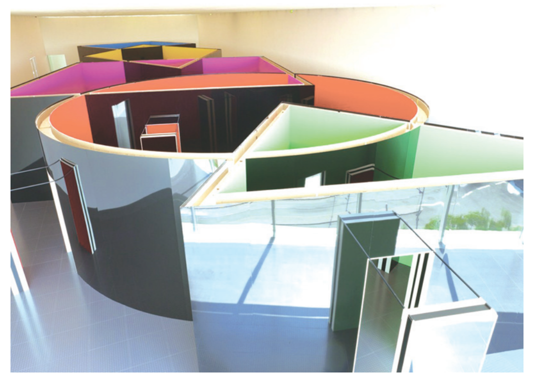
Une autre exposition présentée ici en mai était constituée de deux installations *in situ* de Daniel Buren, calées sur un niveau entier du musée, un espace qui traverse le bâtiment de part en part. Comme il sait le faire, Buren s'empare du lieu et de la vue sur la ville en un espace étrangement vacant, ne serait-ce ces murs-miroir dont il est l'instigateur, travail dépouillé à dessein, travail avec l'architecture du musée et celle de la ville, travail avec les apparences et le reflet. D'autre part, pour une seconde installation, Buren a créé un vaste espace labyrinthique, une construction praticable, faite de cloisons aux couleurs vives et fluorescentes; cette œuvre semble être un peu trop une construction technique, sans âme, ce qui par rapport à l'exposition *Chefs-d'œuvre*, très fréquentée, draine un public extrêmement clairsemé. Peut-être aurait-il fallu penser cela accompagné d'une médiation systématique et adaptée; l'œuvre de Buren est remarquable mais bien peu accessible sans un réel travail de la part du visiteur aidé par une médiation.



Entrée de l'exposition Chefs-d'œuvre? *au Centre Pompidou-Metz*

Une dimension idéale pour un musée?

Le Centre Pompidou-Metz dispose d'espaces et salles très bien aménagés consacrés aux débats, rencontres et spectacles, d'une librairie et boutique, d'une cafétéria plus qu'accueillante, notamment lorsqu'elle se répand en terrasse. Peut-être que les dimensions de ce type de musée rendent la visite plus agréable et certainement plus tranquille que celle des grands musées comme par exemple le Centre Pompidou-Paris, le MOMA de New York ou le Louvre, où, fréquemment, après un long temps d'attente, le visiteur se heurte à de successifs et vains contrôles avant d'entrer dans des salles d'exposition surpeuplées et investies par des visites de groupes qui empêchent de voir les œuvres, notamment lorsqu'elles sont de petites dimensions. ■


▲ *Œuvre de Daniel Buren exposée dans le cadre de l'exposition* Echos, *Centre Pompidou-Metz*

L'Iran vu par les philosophes français Montesquieu et Voltaire

Majid Youssefi Behzâdi
Université d'Ispahan

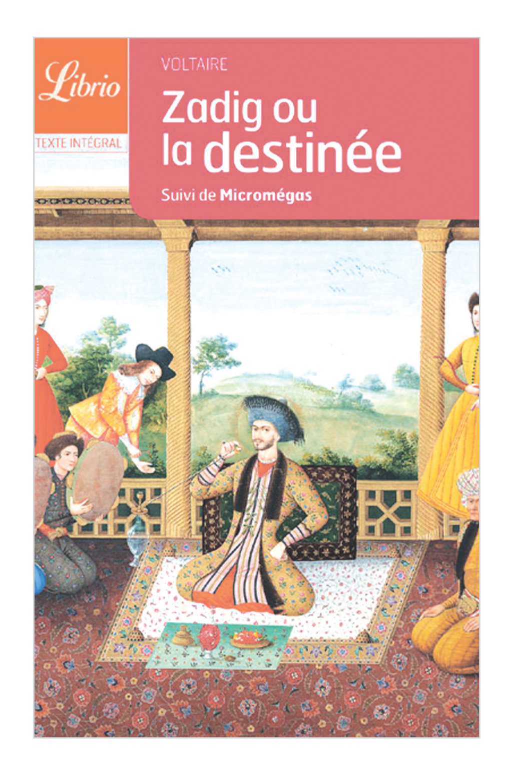
La littérature persane tenait une grande place chez les penseurs français des Lumières, en particulier Voltaire et Montesquieu, qui présentèrent une image fascinante de l'Iran à leurs lecteurs. Car pour eux, cette contrée marquait dans l'esprit des autres nations à la fois la sagesse et la curiosité. Partant de ce point de vue, la "sagesse" persane est utilisée par Montesquieu comme support d'une satire sociale profonde et la "curiosité" persane, qu'il tente d'imiter, est pour Voltaire une observation sincère qui tire ses racines dans la vérité et la vertu. L'axe principal de cette étude s'inscrit donc dans une littérature exotique à travers laquelle la beauté lointaine apparaît comme le pivot de toute inspiration philosophique et humanitaire. En ce sens, l'Iran en tant que pays phare de la culture et de la civilisation orientales devient la cible de toute anecdote morale. La "sagesse" et la "curiosité" sont deux des termes primordiaux à l'origine de la beauté exotique de l'Iran à laquelle s'attachent Voltaire et Montesquieu dans le cadre d'une quête philosophique. Ainsi, l'intérêt porté par des esprits curieux et ardents tels que Voltaire et Montesquieu, tentant de découvrir et d'idéaliser des traits caractéristiques d'une nation lointaine mérite d'être examiné, ce qui est le but de ce bref article.

Dans le domaine philosophique, l'Iran est ainsi étudié par deux grands philosophes qui ont abordé d'une manière personnelle et originale les coutumes et les traditions iraniennes. Voltaire et Montesquieu se représentent l'Iran comme une contrée où la notion de sagesse, de tolérance demeure le pivot de la pensée philosophique de leur temps. Les *Lettres Persanes* de Montesquieu ouvrent la voie de la connaissance par un regard lucide qui s'allie à la curiosité de l'esprit: "*Tout m'intéresse, tout m'étonne*.", écrit Usbek. Quant à Voltaire, son héros du *Zadig ou la destinée* devient, d'aventure en aventure, un véritable «sage». Tout au long de l'histoire, on aperçoit que la lutte inévitable des deux rivaux, la «bassesse» et la «sagesse» forme la trame de la philosophie humaine.

Grâce à son courage, Zadig s'impose et grâce à sa curiosité, devient l'éducateur de son temps. Dans *Zadig*, Voltaire montre que malgré les contraintes de la vie, le destin de l'homme dépend de sa sagacité et de son honnêteté. Voltaire est sûrement le mieux renseigné en ce qui concerne l'Iran. C'est par lui surtout que l'image d'un l'Iran philosophique et humain prend sa place initiale au sein de la littérature occidentale. En outre, Voltaire s'intéresse à la culture et à la littérature iraniennes et c'est par la lecture des principaux voyageurs notamment Chardin qu'il découvre et étudie, de manière relativement profonde, le zoroastrisme et l'histoire iranienne, en particulier lors de la composition de son *Essai sur les mœurs*.

C'est grâce en particulier à Zoroastre et au rôle quasi-mythique que ce dernier a joué que Voltaire puisa, dans l'élaboration de sa propre pensée, dans une conception d'un développement moral oriental. Pour lui, la religion, les mœurs et les traditions de l'Iran s'entremêlent et se fortifient pour le but unique qu'est le développement culturel et social. La sympathie de Voltaire ne se porte pas vers l'Iran uniquement pour ses philosophes, mais aussi et bien plus pour le culte de sociabilité de ce peuple et la

passion des dialogues. C'est donc par le truchement de la conversation que Voltaire s'enrichit en littérature iranienne. Dans cette perspective, Voltaire admire les poètes iraniens et va même jusqu'à puiser dans l'œuvre de Saadi, dans l'élaboration de sa doctrine pour un meilleur équilibre social, basé sur la justice et la fraternité. C'est pourquoi il existe une analogie certaine entre les conceptions égalitaires des poètes et des moralistes iraniens et celles d'un grand nombre de philosophes français du XVIIIe siècle. Dans son *Golestân*, Saadi consacre un chapitre à la conduite des rois. Il ne cesse de les interpeller sur leurs actes et de les appeler à la justice sociale et à l'unisson morale avec le peuple. Voltaire suit la même ligne et, tout en étant optimiste, il ne souhaite pas une réforme anticipée de l'ordre social. Il désire plutôt une vraie évolution des lois et des mœurs basées sur l'amélioration progressive de chaque individu. En plus, pour Voltaire comme pour Montesquieu, la notion d'égalité nécessite des réformes rigoureuses et surtout légales, qui permettraient à chaque individu de découvrir sa véritable identité. Montesquieu écrit à ce propos: «*Il est vrai que par une bizarrerie qui vient plutôt de la nature que de l'esprit des hommes, il est quelquefois nécessaire de changer certaines lois, mais le cas est rare et lorsqu'il arrive il n'y faut toucher que d'une main tremblante*»[1]. Cette assertion de Montesquieu, ainsi que d'autres de même nature, conjuguées aux efforts de mobilisation de Voltaire, tendent à l'instauration de réformes sociales et à la lutte contre l'intolérance dans le système judiciaire de l'époque. Ces volontés de réformes chez Voltaire étaient, en autres, inspirées et équilibrées par cet adage de Saadi concernant la moralité: *"Trois choses ne demeurent pas stables sans trois autres choses: la richesse sans le commerce, la société sans la controverse et le pouvoir sans l'autorité»*[2].



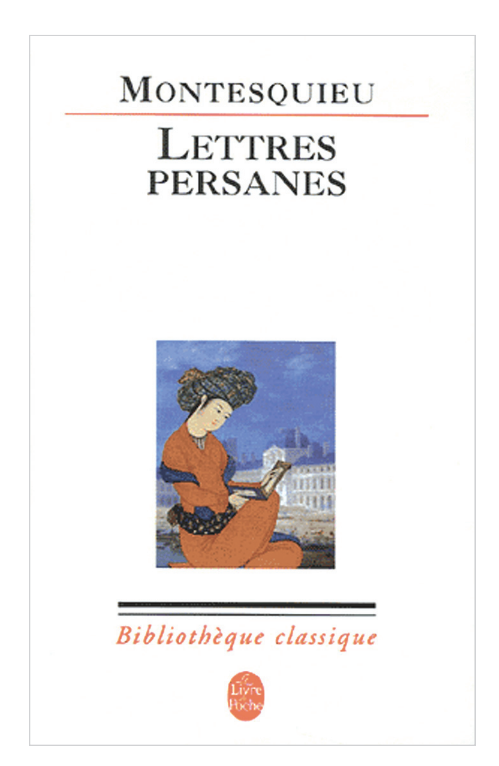
La "sagesse" persane est utilisée par Montesquieu comme support d'une satire sociale profonde et la "curiosité" persane, qu'il tente d'imiter, est pour Voltaire une observation sincère qui tire ses racines dans la vérité et la vertu.

A vrai dire, c'est surtout le sens de la fraternité et la suppression des injustices sociales au profit de l'humanité profonde que les philosophes du XVIIIe siècle venaient chercher chez Saadi. Cependant, nous pouvons dire que les philosophes qui se tournaient avec sympathie et confiance vers l'Orient devaient être agréablement frappés par cette incitation aux échanges intellectuels qui leur venait

du poète persan. A ce propos, les œuvres de Saadi sont un exemple clair et important de cette littérature persane qui mêle éthique et plaisir pour finalement chanter l'humanité dans des adages, des expressions et des leçons musicaux; tels que ces vers: "*Rois, captifs, princes de la terre! Fermez l'oreille aux discours de vos flatteurs, écoutez la nature, elle vous crie que nous sommes tous les membres d'un seul corps.*"[3].

Les héros des *Lettres Persanes* ont une grande vérité humaine, car au fond, tout le roman tend à démontrer «comment peut-on être Persan», c'est-à-dire comment peut-on avoir, malgré des mœurs et des préjugés différents, le besoin essentiel qu'éprouvaient les Français: «tolérance», « justice», «vérité».

Voltaire admire la généreuse inspiration de la poésie iranienne et écrit à ce propos: *"Les Persans furent toujours un peuple ingénieux."*[4] De même, pour le développement des lettres et des arts chez les poètes iraniens, dans son *Essai sur les mœurs*, il énonce avec précision: *"Leur langue est belle et depuis six cents ans elle n'a point été altérée. Leurs poètes sont nobles, leurs fables ingénieuses [...]»*[5]. Cela nous fait constater qu'il a souvent emprunté aux contes iraniens les traits pittoresques et satiriques émaillant le canevas idéologique de ses récits. Ainsi, les méditations et les contemplations des poètes iraniens lui fournissent l'inspiration de sa pensée philosophique.



En faisant une synthèse de la pensée de Voltaire et de celle de Saadi, nous pouvons constater que Voltaire est quasi obsédé par l'idée de morale sociale. Cette idée de morale tient une grande place dans sa philosophie et il ajoute dans son commentaire de l'une des parties du "Sadder"[6]: *"Les rites changent chez tous les peuples, la morale seule ne change pas."*[7]. Saadi, lui, décrit la grandeur de la nature humaine qui est liée à la morale et à la sincérité de l'écriture et montre l'image réelle de l'homme croyant.

En revanche, Montesquieu diffère de Voltaire quant à la connaissance de l'Iran même si les regards qu'ils portent sur l'Iran ne manquent pas de points communs, mis à part le fait que Voltaire s'intéressait tout particulièrement à l'histoire des religions et des coutumes orientales, notamment iraniennes.

Au contraire, Montesquieu découvrit en l'Iran un pays où sa pensée moraliste put littéralement et littérairement s'épanouir. Plus fondamentalement, le succès immense que connurent les *Lettres Persanes* dès sa publication en 1721 est dû à ce que Montesquieu fut le premier à considérer d'un point de vue humaniste

la vie des femmes en Orient. Certes, les héros des *Lettres Persanes* ont une grande vérité humaine, car au fond, tout le roman tend à démontrer «comment peut-on être Persan», c'est-à-dire comment peut-on avoir, malgré des mœurs et des préjugés différents, le besoin essentiel qu'éprouvaient les Français: «tolérance», « justice», «vérité». On ne peut connaître ce que pensait exactement Montesquieu de l'Iran d'après ses fameuses *Lettres Persanes*, où il asservira la vérité à l'imagination et à la vivacité de l'intrigue. C'est plutôt dans ses œuvres d'érudition qu'on peut découvrir son point de vue à l'égard de ce pays. Dans *Grandeur et décadence des Romains*, il attribue la victoire des Perses sur les troupes du général Bélisaire à la «discipline de leur armée»[8], conception qu'il a probablement puisée chez Hérodote et les anciens historiens. Dans *l'Esprit des lois*, il se base surtout, dans ses appréciations, sur les récits de voyageurs, sur ceux de Chardin en particulier. Il loue les anciennes institutions persanes pour encourager l'agriculture[9], et de manière plus générale, toute coutume qui pouvait englober la coopération et la solidarité chez les Iraniens. Grâce à ce genre de détails que l'on peut glaner dans les divers ouvrages de Montesquieu, il est aisé de comprendre les raisons qui l'ont poussé à choisir des protagonistes "persans" pour ses *Lettres Persanes*. Il le fit aussi peut-être pour le «bon sens» et la nature primesautière qu'il attribuait à ce peuple. Mais puisant dans les relations des voyageurs et la large documentation sur les religions et les coutumes des Iraniens qu'il avait à sa disposition, il n'a choisi que les traits les plus frappants qu'il a exagérés le plus souvent pour frapper l'imagination et éveiller l'intérêt.

En dépit de la critique des mœurs, et même en dépit de toutes les remarques politiques, l'œuvre de Montesquieu est importante pour les Iraniens, puisque de la rencontre des deux civilisations naît le sens du relatif, non pas chez les Français ou Persans, également persuadés de l'excellence de leurs coutumes, mais chez le lecteur: monogamie ou polygamie, despotisme oriental ou absolutisme occidental; quel est le meilleur système et où est le moindre mal? Il faudrait un autre Montesquieu qui pût écrire désormais les lettres iraniennes. On conclut donc que l'Iran est vu par les philosophes français comme une contrée éminente où le destin de l'homme dépendrait de sa sagacité et de son honnêteté. Le soutien de Montesquieu à l'Iran consiste en l'image qu'il donne des Persans: tolérants et justes. Chez Voltaire, la grande qualité de ces derniers réside dans leur tolérance, née de leur bon sens. ■

---

1. Cette citation est empruntée à la thèse de Nayereh D. Samsâni, "L'Iran dans la littérature française", 1936, p. 54.
2. Ibid., p.62.
3.Ibid., p.55.
4.Voltaire, *Œuvres Complètes*, La Découverte, Paris, 1867. P. 58.
5. Ibid., p.73.
6. Le «Sadder» est l'abrégé du Zenda-Vesta ou Zend, l'un des trois anciens livres du monde. Il est divisé en cent articles, nommés "Portes" ou "Puissances".
7. Voltaire, *Op. Cit.,* P.59.
8. Œuvres complètes de Montesquieu, *Grandeur et décadence des Romains*, chapitre XXXI, P. 179.
9. *«Chez les anciens Perses, le huitième jour du mois nommé «chorrem Rouy» les rois quittaient leur faste pour manger avec les laboureurs. Ces institutions sont admirables pour encourager l'agriculture». L'Esprit des lois*, p.303.

Bibliographie:

-Montesquieu, *Lettres Persanes*, Hachette, Paris, 1952.
-Voltaire, *Œuvres Complètes*, La Découverte, Paris, 1867.
-Samsâni Nayereh, *L'Iran dans la littérature française*, Paris, 1937.
-Jean Marc Moura, *Lire Exotisme*, Dunod, Paris, 1992.
-Daniel Henri Pageaux, *La littérature générale et comparée*, A. Colin, Paris, 1994



La grotte Kataleh Khor

Mahnaz Rézaï
Université de Tabriz

Photp: Mehdi Kâvei

Kataleh Khor est une grotte en chaux située sur une zone rectangulaire de 2000x1500 mètres. C'est aussi l'une des plus longues grottes d'Iran. Elle se trouve à 70 kilomètres de la ville de Garmâb près de Zandjân, au pied de la montagne de Sakizlu. L'existence de sources d'eau naturelle situées à proximité de la grotte, comme celle de la Roud-e Shour, l'un des affluents du Gezel Ozan, confère une beauté toute particulière au lieu. *Katal* signifie "la passe de la montagne" et *khor* est l'abréviation de *khorshid* (le soleil). Cette grotte est recouverte d'une montagne derrière laquelle le soleil se lève chaque matin, d'où son nom de "Kataleh Khor", c'est-à-dire la grotte de la montagne du soleil.

Découverte en 1300 (1921), Kataleh Khor fut officiellement enregistrée en 1330 (1951). A l'époque, l'accès à la grotte était quasi-impossible. Un couloir d'entrée de 400 mètres très étroit, par où on ne pouvait passer qu'en rampant, faisait obstacle même aux spéléologues confirmés. C'est en 1365 (1986) que pour la première fois, une équipe de spéléologues osa descendre dans la grotte et prendre quelques photos. Jusqu'en 1372 (1993), la visite de la grotte n'était possible qu'aux professionnels équipés. Cependant, après l'élargissement de son embouchure, elle devint accessible au public. Aujourd'hui, une voie de 2350 mètres est aménagée pour les visiteurs.

Kataleh Khor est renommée pour la qualité et la beauté de ses curiosités géologiques ainsi que le nombre de ses étages. Unique en son genre, elle est cependant une grotte parmi d'autres en Iran, et rappelle tout particulièrement celle d'Ali Sadr. Comme cette dernière, sa formation date de la période jurassique.

Kataleh Khor possède plusieurs galeries et salles reliées les unes aux autres. L'entrée de la grotte est une galerie basse principale de 400 mètres, divisée en galeries secondaires. On entre ensuite dans une vaste salle de 950 mètres, deux mètres plus haut que le niveau de l'entrée.

Le sol et le plafond de la grotte sont couverts de stalactites, stalagmites, colonnes et cascades, aux formes et couleurs extrêmement variées et différentes.

La galerie principale, ouverte au public, comprend des parties baptisées selon les formes qui s'y trouvent: la place du Lion, la place de Bisotoun, la place de Tchehelsotoun, la place des Brus, le Pied de l'Eléphant, etc.

L'une des particularités de la grotte est l'existence d'immenses colonnes en chaux formées par la jonction des stalagmites et des stalactites. Elles agissent comme des colonnes de soutien empêchant la grotte de s'effondrer.

Son autre particularité qui la rend unique sont ses étages. Selon les géologues, Kataleh Khor possède sept étages dont seulement trois ont été explorées de nos jours. A cause de la formation de ces étages au cours des siècles, l'eau a pénétré dans les étages du dessous et la grotte s'est asséchée. La différence de niveau entre le premier et le deuxième étage est de 50 mètres. La partie la plus profonde de la grottte se trouve au fond du troisième étage, à 50 mètres au dessus de l'entrée de la grotte.

Aujourd'hui, cette grotte est divisée en 3 parties: sportive, de loisirs et culturelle. La zone sportive destinée aux spéléologues est de 4 km de profondeur, et le fond n'a pas encore été atteint. La



La grotte Kataleh Khor, 2010

Photo:Yadollâh Naghizâdeh

L'une des particularités de la grotte est l'existence d'immenses colonnes en chaux formées par la jonction des stalagmites et des stalactites. Elles agissent comme des colonnes de soutien empêchant la grotte de s'effondrer.



L'entrée de la grotte, au pied de la montagne Sakizlu

Photo: Ali Majdfar



La grotte Kataleh Khor

Photo:Yadollâh Naghizâdeh

zone des visiteurs destinée au public est une voie droite de 2350 mètres qui, au dire des spécialistes, constitue seulement un tiers de la grotte. Et enfin, la zone culturelle qui se trouve au fond de la grotte est une grande galerie naturelle où il est possible d'organiser des réunions ou des cérémonies.

Dans la grotte d'Ali Sadr, jumelle de Kataleh Khor, aucune vie animale n'a été détectée jusqu'à aujourd'hui. Au contraire, à Kataleh Khor, la vie animale existait.



La grotte Kataleh Khor

Photo: Ali Majdfar

En outre, la découverte de poteries anciennes, de squelettes humains, ceux d'un léopard et d'un renard, montre que cette grotte était connue et fréquentée.

Comme nous l'avons évoqué, Kataleh Khor et Ali Sadr ont été formées à la même période, et présentent de nombreuses similarités géologiques. Mais Kataleh Khor est une grotte presque sèche, tandis qu'Ali Sadr comporte un grand lac souterrain. Par ailleurs, les chaux de Kataleh Khor sont plus nettes, ce qui permet à la lumière de passer à travers les stalagmites et stalactites, rappelant de magnifiques et étranges objets de cristal.

La chose la plus étonnante est que, selon les géologues, la grotte Kataleh Khor rejoindrait celle d'Ali Sadr, à Hamedân. ■

Sources:

Djamâlzâdeh, Farah, *Kataleh Khor*, Nikânketâb, 1383 (2004).

Selâhi, Mostafâ, *Ghârhâ-ye Iran* (Les grottes de l'Iran), Tehrânsedâ, 1378 (1999).

Zendeh Del, Hassan, *Râhnamâ-ye Touristi* (Guide touristique), Irângardân, 1377 (1998).

Vous pouvez vous procurer la revue dans les principaux kiosques de votre ville ou chez les libraires d'Etelaat.

En cas de non distribution chez votre marchand de journaux, contactez le bureau d'Etelaat de votre ville.

Envoyez vos articles et vos textes par courrier électronique ou par la poste.

Les opinions soutenues dans les articles ne sont pas nécessairement partagées par la revue.

La Revue de Téhéran se réserve la liberté de choisir, de corriger et de réduire les textes reçus. De même, les textes reçus ne seront pas restitués aux auteurs.

Toute citation reste autorisée avec notation des références.

ماهنامه«رُوو دوتهران»در دکه‌های‌اصلی روزنامه فروشی و نیز در کتابفروشی های وابسته به موسسه اطلاعات توزیع می گردد.

در صورت عدم ارسال مجله به دکه ی مورد مراجعه شما، با دفتر نمایندگی روزنامه اطلاعات در شهر خود تماس حاصل فرمایید.

مقالات و مطالب خود را از طریق پست الکترونیکی یا پست عادی، حتی الامکان به صورت تایپ شده ارسال فرمایید.

چاپ مقاله به معنای تایید محتوای آن نیست.

« رُوو دو تهران » در گزینش، ویرایش و تلخیص مطالب دریافتی آزاد است. همچنین مطالب دریافتی برگردانده نمی‌شود.

نقل مطالب این مجله با ذکر ماخذ آزاد است.

S'abonner en Iran

LA REVUE DE TEHERAN

فرم اشتراک ماهنامه "رُوو دو تهران"

- یک ساله ۳۰۰/۰۰۰ ریال
- شش ماهه ۱۵۰/۰۰۰ ریال
- 1 an 30 000 tomans
- 6 mois 15 000 tomans

Nom de la société (*Facultatif*) موسسه

Nom نام خانوادگی Prénom نام

Adresse آدرس

Boîte postale صندوق پستی Code postal کدپستی

E-mail پست الکترونیکی Téléphone تلفن

اشتراک از ایران برای خارج کشور

- شش ماهه ۵۰۰/۰۰۰ ریال
- یک ساله ۱/۰۰۰/۰۰۰ ریال

S'abonner d'Iran pour l'étranger

- 1 an 100 000 tomans
- 6 mois 50 000 tomans

Effectuez votre virement sur le compte :

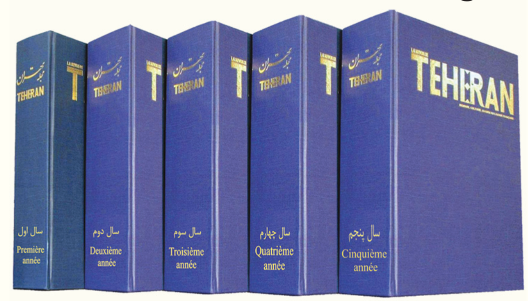
Banque Tejarat
N°: **251005060** de la Banque Tejarat
Agence **Mirdamad-e Sharghi**, **Téhéran**,
Code de l'Agence : **351**
Au nom de **Mo'asese Ettelaat**

Vous pouvez effectuer le virement dans l'ensemble des Banques Tejarat d'Iran.

حق اشتراک را به حساب جاری **۲۵۱۰۰۵۰۶۰** نزد **بانک تجارت**، شعبه **میرداماد شرقی تهران، کد ۳۵۱**
(قابل پرداخت در کلیه شعب بانک تجارت)
به نام **موسسه اطلاعات** واریز،
و اصل فیش را به همراه فرم اشتراک به آدرس
تهران، خیابان میرداماد، خیابان نفت جنوبی، موسسه اطلاعات،
نشریه ***La Revue de Téhéran*** ارسال نمایید.
تلفن امور مشترکین: ۲۹۹۹۳۴۷۲ - ۲۹۹۹۳۴۷۱

Merci ensuite de nous adresser la preuve de virement ainsi que vos nom et adresse à l'adresse suivante:
Presses Ettelaat, Av. Naft-e Jonoubi, Bd. Mirdamad, Téhéran.
Code Postal : 15 49 95 31 11
Pour signaler tout problème de réception : mail@teheran.ir

L'édition reliée des soixante premiers numéros de *La Revue de* TEHERAN est désormais disponible en cinq volumes pour la somme de 10 000 tomans l'unité au siège de la Revue ou au point de vente des éditions Ettela'at, situé à l'adresse suivante: avenue Enghelâb, en face de l'Université de Téhéran.



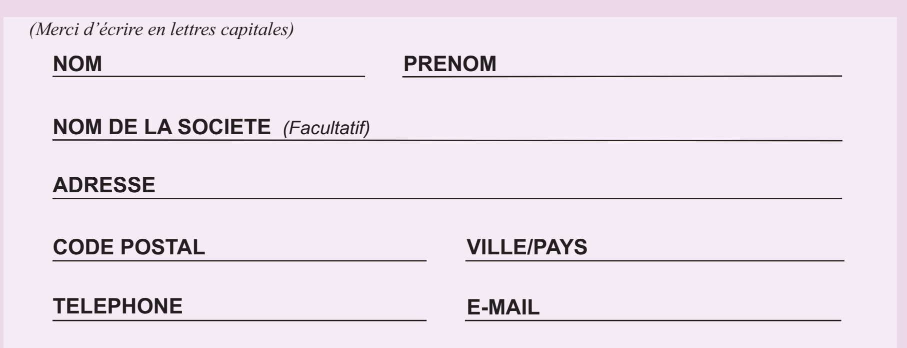
دوره‌های سال اول، دوم، سوم، چهارم و پنجم مجلهٔ تهران شامل
شصت شماره در پنج مجلد عرضه می‌گردد.
علاقه‌مندان می‌توانند به دفتر مجله و یا به فروشگاه
انتشارات اطلاعات واقع در
خیابان انقلاب- روبروی دانشگاه تهران
مراجعه نمایند.



S'abonner hors de l'Iran



Effectuez le virement bancaire depuis votre pays sur le compte indiqué ci-dessous, puis envoyez le bulletin d'abonnement dûment rempli, ou votre adresse complète sur papier libre, accompagné du récipissé de votre virement à l'adresse de la Revue.



(Merci d'écrire en lettres capitales)

NOM ____________ PRENOM ____________

NOM DE LA SOCIETE *(Facultatif)* ____________

ADRESSE ____________

CODE POSTAL ____________ VILLE/PAYS ____________

TELEPHONE ____________ E-MAIL ____________

☐ 1 an 80 Euros

☐ 6 mois 40 Euros

- Effectuez votre virement sur le compte **SOCIETE GENERALE**
  N°: **00051827195**
  Banque:**30003**
  Guichet: **01475**
  CLE RIB: **43**
  Domiciliation: **NANTES LES ANGLAIS (01475)**
  Identification Internationale (IBAN)
  IBAN FR76 3000 3014 7500 0518 2719 543
  Identification internationale de la Banque (BIC): **SOGEFRPP**

- Envoyez une copie scannée de la preuve de virement à l'adresse e-mail de la Revue: **mail@teheran.ir**

- **Règlement possible en France et dans tous les pays du monde**

مرکز فروش در پاریس:

Point de vente à Paris:

Librairie du Pont de Sèvres
204 allée du Forum
92100 Boulogne
Tel: 01 46 08 21 58

مجلهٔ تهران

صاحب امتیاز
مؤسسهٔ اطلاعات

مدیر مسئول
محمد جواد محمدی

سردبیر
املی نُوواِگلیز

دبیری تحریریه
عارفه حجازی

تحریریه
جمیله ضیاء
روح الله حسینی
اسفندیار اسفندی
فرزانه پورمظاهری
افسانه پورمظاهری
ژان-پیِر بریگودیو
بابک ارشادی
شکوفه اولیاء
هدی صدوق
آلیس بُمباردیه
مهناز رضائی
مجید یوسفی بهزادی

طراحی و صفحه آرایی
منیره برهانی

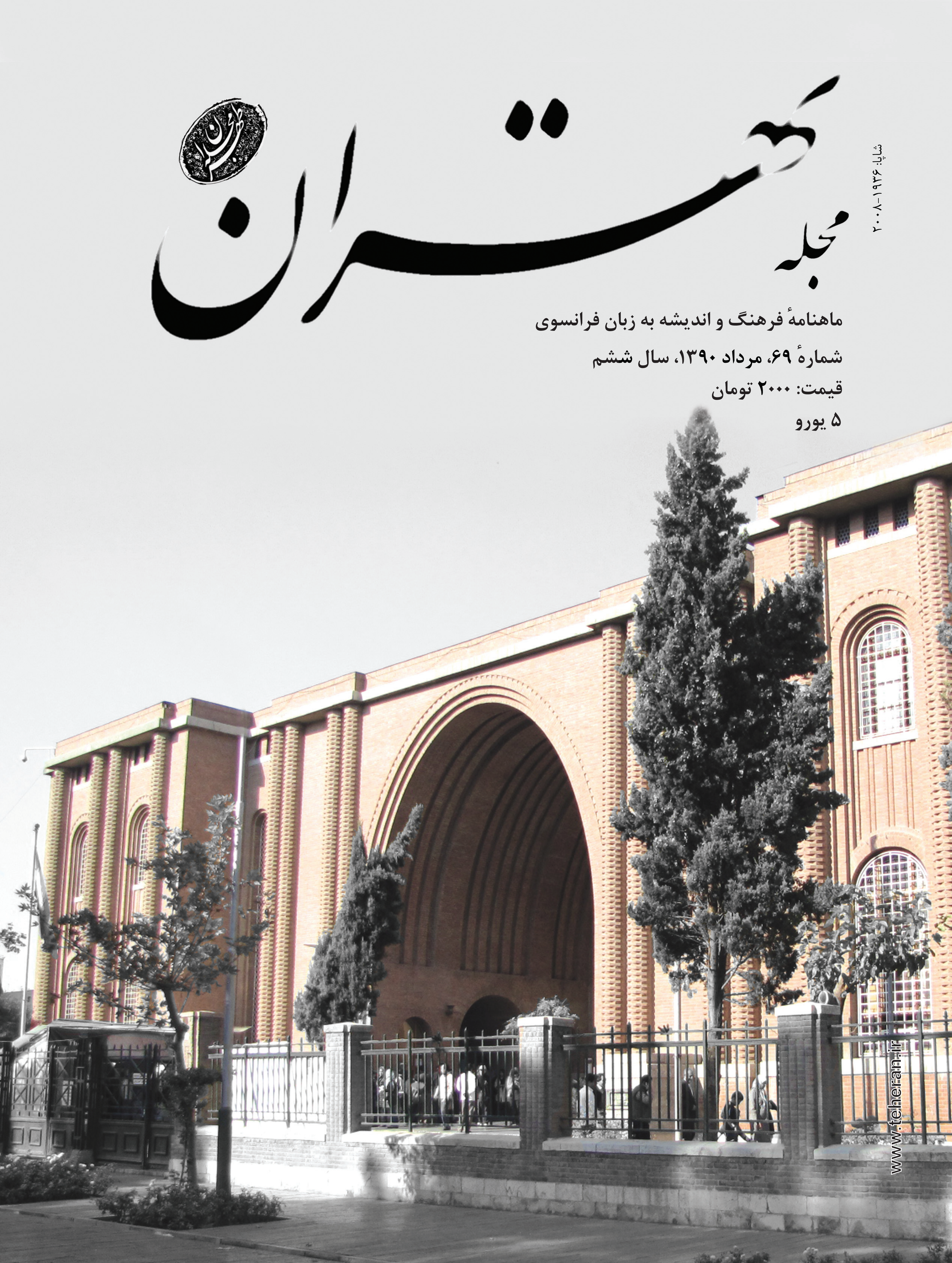
گزارشگر در فرانسه
میرِی فِررا
اِلودی برنارد

تصحیح
بئاتریس ترهارد

پایگاه اینترنتی
محمدامین یوسفی

نشانی: تهران، بلوار میرداماد،
خیابان نفت جنوبی،
مؤسسهٔ اطلاعات، اطلاعات فرانسه
کدپستی: ۱۵۴۹۹۵۳۱۱۱
تلفن: ۲۹۹۹۳۶۱۵
نمابر: ۲۲۲۲۳۴۰۴
نشانی الکترونیکی: **mail@teheran.ir**
تلفن آگهی ها: ۲۹۹۹۴۴۴۰
چاپ ایرانچاپ

Verso de la couverture:
Façade du Musée national d'Iran évoquant l'Arc de Kasrâ du palais des rois sassanides à Ctésiphon. Bâtiment conçu par André Godard, 1937


مجله تهران
شاپا: ۱۹۳۶-۲۰۰۸
ماهنامهٔ فرهنگ و اندیشه به زبان فرانسوی
شمارهٔ ۶۹، مرداد ۱۳۹۰، سال ششم
قیمت: ۲۰۰۰ تومان
۵ یورو
www.teheran.ir